Adalékok az esztétika történetéhez I.

LUKÁCS GYÖRGY VÁLOGATOTT MŰVEI

BUDAPEST

LUKÁCS GYÖRGY

Adalékok az esztétika történetéhez

I. KÖTET

MAGVETŐ KIADÓ

© Lukács György, 1972

TARTALOM

Előszó 11

Antik és keresztény esztétika

Arisztotelész 21
Dezantropomorfizálás és művészet, vita Platón, és Plotinosz ideatanával 21
A visszatükrözés-elmélet központi szerepe Arisztotelésznél 26
A közép etikai megalapozása Arisztotelésznél, út a különösség felé 31
Az arányosság kérdése Arisztotelésznél 40
A mimézis „Legyen"-jellege és a típusalkotás Arisztotelésznél 42
Arisztotelész és a mimetikus elv kiemelkedése a mindennapi életből 44
A katarzis problémájának felvetése Arisztotelésznél 48
A püthagoreusok zeneelméletének arisztotelészi bírálata 51
Arisztotelész a művészi tökély és a művészet társadalmi-pedagógiai hatása közti összefüggésről 53
A retorika esztétikai problémája Arisztotelésznél 55
Arisztotelész történelmi jelentősége az esztétikában 59
Platón, Plotinosz és az újplatonizmus 61
A platóni antropomorfizálás általános jellege 61
A teremtő és a teremtett hierarchiája, a platóni ideatan és az álantropomorfizálás 62
Platón művészetellenessége 69

Plotinosz és a magánvaló emfatikus felfogása 73
Platón, Plotinosz és az Erósz problémája 78
Keresztény esztétika 86
A keresztény esztétika ontológiai alapjai és plotinoszi öröksége 86
A kereszténység esztétikai viszonyának alakulása a művészethez 90
Az allegorikus elv alapjai a keresztény esztétikában 103

A FELVILÁGOSODÁS ÉS A NÉMET KLASSZIKA ESZTÉTIKÁJA

Diderot és kortársai 115
Diderot és a realizmus elméletének problémái 115
A művészi magatartás általános jellemzése Diderot-nál 120
Diderot és az „életművészet" esztétikai problémája 124
A különös esztétikai problémája a felvilágosodásban – Diderot, Hurd, Lessing 127
Kant esztétikai felfogásához 137
Kant álláspontjának agnosztikus eredetű formalizmusa 137
Az arányosság és az esztétikai tárgyiasság Kantnál 141
Az „érdeknélküliség" elmélete 146
A kellemes érzete a befogadásban és az „érdeknélküliség" 150
A partikularitás és a „sensus communis" problémája Kantnál 156
A tudatos és a tudattalan viszonya Kantnál 159
Kant és az esztétikai szabályszerűség 162
Az eredetiség, a szabályszerűség, a zseni felfogása a felvilágosodásban és Kantnál 164
A természeti szép Kantnál (és N. Hartmann-nál) 166
Az eldologiasodás, a természetfogalom és a művészet defetisizáló szerepe a klasszikus polgári filozófiában 170
Schiller szerepe az esztétika történetében 180
Schiller esztétikájához 180
I. Az esztétikai nevelés 180
II. Schiller viszonya Kant esztétikájához 215

III. Az objektív dialektika problémái és az idealizmus korlátai 250
Schiller elmélete a modern irodalomról 285
Schiller és Goethe levelezése 330
Goethe esztétikai nézeteihez 373
A különösség felfogása Goethénél 373
Az ember mint mag vagy héj 392
Az emberi partikularitás meghaladása és a művészet 397
A személyiség önismerete és az öntudat 400
A „kimondhatatlanság" kérdése és a költői nyelv 402
Az allegória és a szimbólum viszonya 409
A művészeti és természeti tökéletesség; Goethe vitája Diderot-val 414
A természetélmény és a művészi magatartás 418
Az analógia haszna a művészet számára 421
A színelmélet esztétikai problémája 424
Hegel fordulata az esztétikában 426
Az ifjú Hegel kultúrfilozófiája 426
Az ifjú Hegel felfogása az antik esztétikum és szépség alapjáról 457
Az ifjú Hegel Jacobi és az induló romantika ellen 463
A szubjektum külsővé válása és visszavétele 466
A díszítőművészet és a geometria összefüggése 474
A zenei hang és a mértékviszonyok problémája 478
A zene időproblémái 482
Tér, idő, építészet 490
Hegel esztétikája 493

A XIX. SZÁZAD ESZTÉTIKÁJA

Az esztétika irracionalista felbomlasztásának kezdetei (Schelling és Kierkegaard) 531
Schelling esztétikai álláspontja, mint az irracionalista szemlélet kiindulópontja 531
A tudattalan mítosza Schelling esztétikájában 535
Az esztétikum és a vallás rokonsága Kierkegaard-nál 537

A felemelkedés a partikularitásból és Kierkegaard zseni-elmélete 545
Esztétika és erotika viszonya a romantikus művészetben és Kierkegaard-nál 547
Kierkegaard és a tragédia leküzdése 550
Kierkegaard mint a vallásos szükséglet irodalmának teoretikusa 555
A hegelianizmus felbomlása és a forradalmi demokrata irodalomkritika 558
Ludwig Feuerbach és a német irodalom 558
I. Gottfried Keller 560
II. Hermann Hettner 563
III. „Vallásos ateizmus" 571
IV. Richard Wagner mint „igazi szocialista" 580
V. Herwegh és Schopenhauer 587
VI. Ismét a „vallásos ateizmus" 599
VII. Befejezés 605
A harmonikus ember eszménye a polgári esztétikában 613
A klasszikus szatíraelmélet és felbomlása a liberális esztétikában 629
I. A szatíra elméletének kiindulópontjai 629
II. Jelenség és lényeg közvetlen ellentéte 635
III. A szent gyűlölet 646
A forradalmi demokraták irodalomkritikájának nemzetközi jelentősége 656
Csernisevszkij esztétikája 688

ELŐSZÓ

Ha az ember megéri, hogy egyes tanulmányai összegyűjtve megjelenhetnek, mégpedig nem abban a sokszor napi érdekek diktálta összeállításban, ahogy az először történni szokott, hanem visszatekintő, egész produkciómat átfogó, tudatos összefüggésben, érdekes tapasztalatokhoz juthat ez írások belső, objektív, valamint szubjektív, az író fejlődését megvilágító elrendezését illetőleg. Műveim német nyelvű összkiadása, ahogy az ilyenkor szokás, részben tárgyi-tartalmi, részben kronologikus jellegű. Amikor most arra került a sor, hogy régi és új tanulmányaimból magyar nyelvű kötetek is jelenjenek meg, időnként egészen új problémák merültek fel. Így olyan tanulmánygyűjtemények, mint a *Művészet és társadalom*, a magyar irodalomról és kultúráról szóló írások, fejlődésemet igyekeznek az olvasó elé tárni, abban a reményben, hogy ennek a fejlődésnek, eltévelyedéseivel és eredményeivel együtt, van valami objektív jelentősége a sajátszerű magyar kultúrproblémák tisztázódásában is. De itt még csak az én szubjektív fejlődésem objektivált kérdéseiről van szó, tehát valami személyemről leválaszthatatlan szubjektivitásról.

Ennél a kötetnél egészen más probléma jelentkezik. Igaz: esztétikatörténeti írásaimból már régen megjelent magyar nyelven is egy kötet. Ez azonban azokra a tanulmányaimra szorítkozott, amelyeket a legtöbbször közvetlen, olykor közvetett polemikus célokkal, mint egyes fontos esztétikatörténeti problémák feldolgozását tettem közzé. Mivel itt ily módon már a tematika megválasztása is messzemenően napi problémákhoz kapcsolódott, természetszerűleg nem fejezhette ki e tárgykör teljes, extenzív és intenzív gazdagságát, sokrétűségét, sőt nélkülözhetetlenségét

egy igazi marxista esztétika felépítése és konkrét kidolgozása számára.

Ami ebből az anyagból esetleg ma is aktuális és hasznos lehet, benne foglaltatik ugyan ebben a válogatásban is, azonban nem ez adja meg sajátos jellegét. Már csak ezért is hálás köszönettel tartozom Fehér Ferenc elvtársnak, hogy ezt az egészen új típusú válogató munkát oly gonddal és hozzáértéssel hajtotta végre. Az ő munkája tette igazán világossá, milyen mélyen és döntő módon tette nálam az esztétika történetének beható tanulmányozása lehetővé azt, hogy megkíséreljem egy marxista esztétika legáltalánosabb körvonalainak legalább felvázolását.

Ez közhelynek hangzik. Hiszen Marx igen korán, már 1845–46-ban világosan kifejezésre juttatta módszertanának ezt az alapelvét: „csak egyetlen tudományt ismerünk, a történelem tudományát". És ez semmiképp sem tekinthető pusztán „elvi" kijelentésnek. Aki komoly figyelemmel olvasta Marx írásait, annak tudnia kell: nincs bennük egyetlen megállapítás, levezetés, összefüggés sem, mely végső gyökerében ne volna történelmi jellegű; mely a bárhol és bármikor adott tárgyat nem történelmi keletkezéséből és fejlődéséből igyekeznék megérteni és érthetővé tenni.

De annak ellenére, hogy a Marx elindította tudományos szocialista mozgalom mint történelmi materializmus lépett fel, és az idők folyamán nem egy tudományos értékű történelmi munkát is hozott létre, Marx emez alapelve mégsem vált a marxisták gondolati köztudatának igazi alapjává. Arra nem is érdemes sok szót vesztegetni, hogy az első világháborút követő forradalmi években a forradalom, mint végsőkig radikális újítás szerepelt, kivétel nélkül minden múlttal szemben, és ezért a múlt történelmének komoly tanulmányozása, eredményeinek a Ma és a Holnap számára való nélkülözhetetlensége feleslegesnek, sőt károsnak minősült. Lenin 1920-ban kénytelen volt *A proletár kultúráról* írott cikkében a következőket szembeszegezni ezzel az új, radikális „újítással". „A marxizmus azzal nyerte el világtörténeti jelentőségét, mint a forradalmi proletariátus ideológiája, hogy a polgári korszak legértékesebb eredményeit egyáltalában nem utasította el, hanem ellenkezőleg, elsajátított és feldolgozott minden értéket, amelyet az emberi gondolkodás és az emberi kul-

túra több mint kétezer éves fejlődésében létrehozott." S Lenin úgy folytatja, hogy csak ezen az alapon, a proletárdiktatúra tapasztalataitól szárnyat kapva, lehet majd valódi proletárkultúrát létrehozni.

Leninnek ezt az állásfoglalását nem szabad pusztán a proletár kultúrpolitika egy – bármilyen fontos, de pusztán taktikai – lépésének tekinteni. Amikor ő a proletár hatalommegragadás és felépítés kérdéseiben állást foglalt, mind a jobboldali opportunizmus, mind a baloldali szektásság ellen, mindig többről, minőségileg másról volt szó, mint puszta napi taktikáról. A revizionizmus elleni ideológiai harctól kezdve, egészen a világháborúban és utána a világforradalom nagy kérdéseinek aktuálissá válásáig, mindig sokkal többről volt nála szó, mint napi, konkrét kérdésekben felmerülő nézeteltérésekről. Persze ez utóbbiakat sem akarjuk lekicsinyelni. Csakis ezeken keresztül robbanhattak ki a mélyebb gyökerű ellentétek is, és megoldásuk nélkül, megkerülésük mellett, pusztán elvont elméletiségbe süllyedtek volna a marxizmus ama nagy alapkérdései, amelyek nélkül tartós és mély világhatása elképzelhetetlen volna.

Ez a nagy kérdés: az ember, az emberi nem létrejöttének, fejlődésének, igazi megvalósulásának kérdése. A marxizmus az első és eddig egyetlen elmélet, amely ezt a kérdést minden utópikus elem, minden, az emberi aktivitáson kívül eső szempont nélkül oldja meg. Marx szerint az emberek maguk csinálják saját történelmüket, persze nem a maguk választotta körülmények között. Ember, emberi nem, emberi cselekvés és annak külső és belső előfeltételei és megvalósulási lehetőségei: ezek kölcsönhatásainak törvényszerűségeit tárja fel elsőnek és eddig komoly versenytárs nélkül az igazi marxizmus. Kiirthatatlan vonzóereje éppen azon alapszik, hogy az emberi nem sorsát következetesen, mindenre kiterjedően az emberek tudatos (a körülményeket és önmagát a lehetőséghez képest helyesen felismerő) aktivitására építi. Az emberi nem önmaga fejleszti ki önmagát, saját lehetőségeinek megfelelően. E lehetőségek azonban nem egyszerűen „belsők" vagy „külsők", hanem az embernek és világnak kölcsönhatásaiból mindig konkrét, mindig történelmi körülmények közt létrejövő cselekvések, harcok konkrét eredői. És ahogy az egyes ember –

képességei, jelleme, körülményei szerint – több vagy kevesebb tapasztalattal rendelkezik ahhoz, hogy e fejlődésben helyes döntéshez jusson, úgy halmozódnak fel a legkülönbözőbb formák között az emberi nem tapasztalatai is. Ezek helyes felismerése és alkalmazása fontos fegyver a fejlődésért vívott harcban.

Nem lehet e bevezető megjegyzések feladata ezt a nagy kérdéskomplexust még csak megközelítően se tárgyalni. Ámde, ha annak valóságos, nemcsak legközvetlenebbül ható ideológiai kérdései helyes értékelése felé törekszünk, látnunk kell azok társadalmi szerepét és társadalmi előfeltételeit. Ehhez pedig egyedül a marxizmus világtörténeti kiinduláspontja és útjainak perspektívája adhat iránymutatást. Ha a marxizmus tartalma olyan széles társadalmi gyakorlat felé terjedhet ki, ahogy azt a fent jelzett perspektíva világosan mutatja, akkor nem felesleges, nem puszta „luxus" a tisztán ideológiai tényezők igazi mivoltának és szerepének megismerése sem.

Itt bonyolult, sok közvetítésen keresztül ható tényekkel állunk szemben. E sorok írója egyszer úgy jellemezte a művészetet, mint az emberiség, az emberi nem öntudatát, vagyis a belső emberi fejlődés (egyén és nembeliség összefüggésének fejlődése) lényeges megnyilvánulásainak rögzítését; kiegészítően szembeállítva a tudományokkal, melyek a világról való helyes megismerésünket őrzik meg tudatunkban a jövendő cselekvések nagyobb hatályossága érdekében. Mind a két esetben bonyolultan közvetett kölcsönhatások összefoglalásáról van szó. Ámde aki tudja, mit jelent Marx és az igazi marxisták számára a társadalmi fejlődés szubjektív faktora, aki ennélfogva tisztában van azzal, hogy enélkül még objektív forradalmi helyzetekben sem győzhet az emberi nem magasabbra fejlődésének ügye, nem fogja e tényező jelentőségét alábecsülni. Természetesen tudva azt is, hogy a szubjektív faktort is végső fokon társadalmi tényezők hívják létre. Azonban mégsem lehet közönyös az a kérdés: az öntudat milyen fokán állnak az ily módon tettre felhívott emberek. Senki se hiszi, hogy ezt az öntudatot kizárólag vagy akár csak elsődlegesen a művészetek hatásai formálnák. Annyi azonban bizonyos, hogy nem csekély részük van az emberi nem öntudatának ilyetén kialakulásában, éppen azért, mert a maguk módján – közvetlenül az ember

nembeliségére vonatkoztatva – ábrázolják azokat a lényeges hatásokat, amelyeket a gazdasági, a társadalmi fejlődés jelenségei az egyes emberekre gyakorolnak. Nem véletlen, hogy amikor a fiatal Marx a *Gazdasági-filozófiai kéziratok*-ban a pénz társadalmi hatását tárja fel, azt Goethe és Shakespeare drámáiból vett idézetekkel vezeti be. Mert a pénz gazdasági-társadalmi uralmának embert eltorzító hatásait az ő művészi ábrázolásaik fejezték ki a legközvetlenebb, a leghívebb, a legmaradandóbb hatékonysággal.

Ámde az ember nembeliségének viszonya mindennapi életének valóságához objektíve oly bonyolult, hogy ez a hatás csak sokféle közvetítésen keresztül képes valódi közvetlenségéhez áttörni. Marx ezt szintén igen világosan látta. *A szent család* című ifjúkori művében, mely Sue egy regényének megsemmisítő elemzését tartalmazza (a regény idealista kritikusainak ugyancsak megsemmisítő bírálatával), egy művészileg mégis – legalább részlegesen – valósághűen megrajzolt alak jellemzése alkalmából ezt írja: „Eugène Sue felülemelkedett szűk világnézetének horizontján." A valódi művészi ábrázolás eme bonyolult és a mindennapi gyakorlattal közvetlenül ellentétes jellege később Engels Balzacról, Lenin Tolsztojról írt elemzései révén a marxizmus – gyakorta félremagyarázott – közkincsévé vált. Marx is, követői is abból indultak ki, hogy a mindenkori életvalóságnak az ember nembeli létéhez való viszonya kifejezhető ugyan tudományos elemzések segítségével is. De ha mint a valóság közvetlen megjelenési formája ábrázolódik, az művészileg valósághűen megközelíthető akkor is, ha a megközelítés objektíve hamis alapokra támaszkodik is. Ezért a nagy művészet az emberi nembeliség legfontosabb kérdéseit átélhetően érzékelhetővé, emberalakítóvá formálhatja akkor is, ha elméleti megalapozásai objektíve tévesek is. Ez pedig a művészi alkotó tevékenység és a művészi hatás olyan általánosságát, olyan hatáslehetőségeit tárja fel, amire a polgári esztétika sohasem volt képes. A társadalmi-történelmi fejlődés konkrét meghatározottságai itt frigyre lépnek a nembeliség ellentmondásos megalapozottságával a mindenkori történeti fejlődésben: konkrét emberek konkrét sorsa közvetlen képmásává válhat a

nembeli fejlődés döntő szakaszainak, döntő konfliktusaiban megnyilvánuló emberi konkrétségében.

Ismét: nem itt a helye e kérdés kimerítő marxista tárgyalásának. Itt csak azt kell meglátnunk: a marxista esztétika feladata ez ellentmondás egységét világosan megfogalmazni. Vagyis az, hogy világossá váljék a társadalmi-történelmi fejlődés ama dialektikája, mely a művészet számára lehetővé teszi konkrét emberek konkrét sorsában az emberi nem fejlődésének fontos szakaszait, fordulópontjait, mélyreható konfliktusait, ezeknek ellentmondásos egységét közvetlenül, egyéni sorsokban konkréten és tartósan megélhetővé tenni. (L. Marx megjegyzéseit Homéroszról.) Azt az újszerű, váratlan, meglepő és mégis meggyőző egységet, amelynek valószínűtlen magától értetődősége minden nagy művészi élménynek, az igazán nagy művészet történelmi maradandóságának alapja.

Ez a tény hozta már régen létre a művészetnek irracionalista, transzcendens, „csodaszerű" felfogását. Ez hozta létre a nemmarxista gondolkodás amaz ellentmondásosságát is, hogy dualista szemléletté alacsonyodva, a művészetet hol szociologikusan, mint pusztán társadalmi „terméket" tárgyalja, hol elmenekül ezelől, akár az akadémikus formalizmus ürességébe, akár a fent jelzett irracionalizmusba. Marx és igazi követői feltárták a művészetnek helyes felfogását, megtalálva az emberi nem fejlődésében ez ellentmondások egységének alapját. Ezért jöhetett létre a marxizmus sajátos, új esztétikája.

Ámde az igazi marxista számára ez a belátás nem teheti lényegtelenné az esztétika történetét sem. Marx azt mondja, minden emberi aktivitásról: nem tudják, de teszik. Ez áll az esztétika történetére is. Ahogy nagy művészek ábrázolásai megragadták az egyénivé sűrűsödött társadalmi-történelmi konfliktusok belső egységét magában az emberi nem fejlődésében, úgy számos komoly és becsületes gondolkodó akadt, akiknek sejtései messze túlhaladták a fent vázolt Marx előtti dualitást. Marx itt is nemcsak radikális újító, az igazi valóság első helyes felismerője, hanem ugyanakkor, ettől elválaszthatatlanul, évezredes keresések beteljesítője is. És mivel Marx csak a legnagyobb központi kérdések legáltalánosabb elvi megfogalmazására szorítkozhatott, ezeknek a

nemegyszer zseniális sejtéseknek fontos szerep jut a marxista esztétika konkrét kifejtésében is.

Ennek szükségletét esztétikai tanulmányaim során szakadatlanul éreztem. Ezért örülök, hogy ilyen jellegű fejtegetéseim összegyűjtve és történelmi sorba rendezve megjelenhetnek. Mert bármennyire paradoxnak látszik egy kétkötetes munkát *Adalékok*nak címezni – mégiscsak adalékokról van szó itt, egyes szétszórt megállapításokról, amelyek magukban még nem ábrázolhatják adekvát módon a történelem egyenlőtlen fejlődésének azt a paradox folytonosságát, mely végül is Marxhoz vezetett. A jövő feladata lesz az ilyen adalékokat egyszerre esztétikailag és történelmileg helyesen felfogni, megmutatni és megmagyarázni azt az előkészítő munkát, amely ezen a területen a művészet adekvát megértésének előkészítőjévé válhatott. Ez a feladat annál aktuálisabb, minél alacsonyabb elméleti fokon áll ma mind a polgári esztétika elvont formalizmusa és éppen ilyen elvont „szociologizmusa", mind az a sztálini hagyomány, mely az emberi nem paradox módon elért öntudatából a „lelkek mérnökei" manipulációjának segítségével múló napi tendenciává alacsonyítja az emberi nem egyenlőtlen fejlődése nagy, mélyebb értelemben aktuális kérdéseit. Ezért abban a reményben teszem közzé ezeket az „adalékokat", hogy ösztönzésként hassanak a nálam fiatalabb nemzedék számára az esztétika történetének valóságos, marxi szellemű feldolgozásában.

Budapest, 1970 február

ANTIK ÉS KERESZTÉNY ESZTÉTIKA

Dezantropomorfizálás és művészet, vita Platón és Plotinosz ideatanával

A görög filozófia dezantropomorfizáló tendenciáinak úttörő nagysága és megoldhatatlan problematikája gyakran abban nyilvánul meg, hogy feloldhatatlanul összefonódik a visszatükröződési elmélet sorsával. A görög gondolkodás magától értetődőnek tartja, hogy a megismerés az objektív valóság helyes visszatükröződésén alapul. A Szókratész előtti filozófia ezért kérdésként is alig veti fel; még akkor sem foglalkozik vele, amikor – a lényeg objektivitásának problémája következtében – a dialektikus visszatükröződéshez való átmenet végbemegy. Később az objektív valóság filozófiai kifejtése helyett az ismeretelméleti kérdésföltevések kerülnek túlsúlyba, de a visszatükrözési elmélet ekkor sem szorul ki a középpontból, ellenkezőleg, pozíciója tovább erősödik. Bármilyen különbözőképpen értelmezi is Platón és Arisztotelész a valóság visszatükrözését, ennek központi jelentőségét – a modern filozófiával ellentétben – mindketten vitathatatlannak tartják. Mivel azonban a megelőző fejlődés a magánvaló lét megmagyarázásának folyamán nemcsak a közvetlen-érzéki külvilág, hanem a lényeg megismerésének kérdését is fölvetette már, az ismeretelmélet irányában megtett fordulatnak épp itt kell választ keresnie, éspedig Platónnál mindenekelőtt a fogalomképzés kérdésére, arra, hogy miként tudja a fogalom, a szemlélet és a képzet megvilágításában, a lehető legpontosabban visszatükrözni az objektív valóságot.

Az ismeretelmélet felé való fordulással azonban a filozófia az idealizmus útjára lépett. Itt természetesen nem foglalkozhatunk az ebből keletkező problematikával, azzal a kérdéssel, hogy Arisztotelész miben tért el Platóntól és az újplatonizmustól, minde-

nekelőtt Plotinosztól. Minket csak az érdekel, hogy a visszatükrözés idealista megkettőzése (a valóság egyszerű visszatükrözése helyett itt az eszmék, valamint a tapasztalatok világának visszatükrözéséről van szó) szükségképpen komolyan veszélyezteti a megismerés dezantropomorfizálásának eddigi vívmányait. E folyamat alapvető eredményeinek egész sora változatlan marad ugyan, így Platónnak a matematikával és geometriával kapcsolatos álláspontja; de az eszmék világának és a valóságnak az elválasztása, az önálló – metafizikai – valóság, amit Platón az eszméknek tulajdonít, az emberi gondolkodást – mint ezt Arisztotelész kezdettől fogva világosan látta, és élesen bírálta – az antropomorfizmus már elhagyott szintjére vezeti vissza. Arisztotelész megbírálja például az eszmék platóni tanának csodálatos és ellentmondásos voltát: a legkülönösebb „az az állítás, hogy vannak bizonyos, érzéki világon kívül eső lények, s hogy ezek ugyanazok, mint az érzékelhetők, csakhogy örökkévalók, míg emezek mulandók", fűzi hozzá, de az ilyen antinómián keresztül e szemléletmód szükségszerűen az antropomorfizmushoz és ezzel a valláshoz vezet vissza. Gondolatmenetét ennek megfelelően így folytatja: „Így szoktak beszélni a magában-való emberről, a magában-való lóról meg a magában-való egészségről, de aztán többet nem is tudnak mondani a tárgyról, akárcsak azok, akik hirdetik az istenek létezését, de emberformájúnak mondják őket. Ezek sem tesznek egyebet, minthogy örökkévalókká tesznek embereket, amazok meg az ideákat teszik örökkévaló érzéki dolgokká."[1]

Az ideák világának antropomorfizálása tehát közvetlenül abból ered, hogy az idealista filozófia megítélése szerint a jelenségvilág mellett, jobban mondva, fölött, egy önálló egzisztencia létezik. Ezt az önálló egzisztenciát szükségképpen önálló jellemvonásokkal kell felruházni, és mivel ezek nem az anyagi világnak, az elválaszthatatlan összetartozásnak s egyúttal a dialektikus ellentmondásosságnak a képei – mi mások lehetnének, mint az emberi lényeg kivetítései? Ez természetesen csak az előttünk álló bonyolult tényállás legáltalánosabb alapja. Az idealista tendenciá-

1. Arisztotelész: Metafizika. III. könyv, 2. fej.

nak ugyanis sokkal konkrétabb következményei vannak itt, amelyek azonban kivétel nélkül mind ugyanebből a forrásból származnak. A munkafolyamat elszigetelt pszichológiája éppúgy szolgáltatja az idealista világképekhez a mintát, ahogyan a munka – ha valódi, konkrét totalitásában ragadják meg – a valóság helyes visszatükröződésének és ezzel az antropomorfizáló szemléletmódtól való eltávolodásnak a kiindulópontjává válik. Ez az ellentét a legtisztábban a szubjektivitásnak (aktivitásnak) és az anyagnak a viszonyában mutatkozik meg. Elegendő talán, ha ezt csak Arisztotelész és Plotinosz felfogásával világítjuk meg. Arisztotelész mindenekelőtt élesen megkülönbözteti, hogy valamit a természet vagy az emberek munkája hoz-e létre: „ellenben a művészet hozza létre mindazt, aminek formája előbb a lélekben van meg... S így megy tovább a gondolatsor, míg az illető olyan végső pontra nem jut, amit aztán önmaga is meg tud cselekvésével valósítani. S akkor az ebből a gondolatból létrejött mozgást, ami a gyógyuláshoz vezet, alkotásnak, alkotó tevékenységnek nevezzük. Így történik, hogy bizonyos értelemben az egészség az egészségből keletkezik, s a ház a házból: az anyagi ház az anyagtalan, szellemi házból. Mert az orvosnak és az építőművésznek a művészete az egészségnek, illetve a háznak a formája."[2]

A természetes és a művi genezis szétválasztása nemcsak a munka lényegének megismerését teszi lehetővé, hanem azt is megakadályozza, hogy hamisan általánosítsák, hogy kategóriáit kritikátlanul alkalmazzák az emberen kívüli valóságra. Plotinosz azonban éppen ezt teszi. A munka lényegéhez tartozik, hogy a dolgozók szemében az anyag tulajdonságai az általuk tételezett konkrét célra vonatkozóan lehetőségekként tűnnek fel. Plotinosz ezt a mindenkor konkrét és meghatározott lehetőséget absztrakttá és abszolúttá általánosítja, és szembeállítja a munkában való szellemi részvétellel, amely ebben az összefüggésben – szinte absztrakt módon általánosítva – aktualitásnak tűnik a potencialitással szemben. „Mert a potenciális – mondja – sohasem mehet át az aktuálishoz, ha a potenciális a létezők birodalmában a legfelső posztot foglalja el. (Vita a materializmussal – L. Gy.)

2. I. m. VII. könyv, 7. fej.

Ugyanis nem hozza önmagát mozgásba, hanem az aktuálisnak előtte kell járni... Hiszen az anyag biztosan nem hozza létre a formát, a minőségnélküli nem teremti meg a minőséget, és a potenciális sem előzi meg az aktuálist."[3] Ezzel Plotinosz a munka révén történő termelés sémájára redukálta mindazt, amit az objektív valóság és mindenekelőtt a természet létrehozott. Ebből szükségszerűen az következik, hogy az alkotót is fel lehet ruházni antropomorfizáló jellemvonásokkal. Arisztotelész már Platónnál világosan felismerte, hogy az eszmék tárgyaktól való önállósítása szükségszerűvé teszi az összefüggéseknek ezt a megfordítását. Vitatkozik azzal a fölfogással, amely szerint „mind a létezésnek, mind a keletkezésnek az ideák az okai. Ámde, ha feltételezzük is, hogy az ideák léteznek, mégsem jönnek létre a bennük részesedő dolgok, ha nincs mozgató, amely létrehozza őket... Hogy egyesek örökök, mások pedig nem, az az okozatiság szempontjából nem játszik szerepet.[4] A klasszikus ókor objektív idealizmusa, amely az ideák világában a jelenségek világától elválasztott és önállóvá vált lényeget is a valóság tényleges okává változtatta át, nem tehetett mást, mint hogy az így meghatározott okot antropomorfizálva, mitologizálva, mint a világ keletkezésének, létének és levésének „munkafolyamatát" fogta fel, és ezzel élét vette mindannak, amit a filozófia a megismerés dezantropomorfizálása, tudományként való megalapozása érdekében addig tett.

A munkafolyamat modellszerepének, mint az újabb antropomorfizálás alapjának, történelmileg még bensőségesebb okai vannak, mint azt e rövid és elvont fejtegetések mutatják. Ugyanis nem csupán az általában vett elvont munkát, hanem ezen túlmenően, konkrétan, a munka sajátos, antik felfogását vetítik bele az objektív valóság tényleges okozati összefüggéseibe. Ebben a felfogásban – ahogy a rabszolgatársadalom ellentmondásai mind nyilvánvalóbbá válnak – a munkának és főként a testi munkának a megvetése egyre nagyobb szerephez jut. Ebből filozófiailag az következik, hogy az eszmék világának és az anyagi valóságnak

3. Plotinosz: Enneaden. VI. I. könyv. 26. fej. II. köt. Berlin 1878. 253.
4. Arisztotelész: i. m. I. könyv, 9. fej.

imént jellemzett mitológiai-antropomorfizáló viszonya szükségképpen hierarchikus, és e hierarchiában a mindenkori teremtő elv, létéből kifolyólag, ontológiailag magasabban áll, mint az, amit létrehozott. Plotinosz szerint: „Még a tökéletes is önmagánál csekélyebbet nemz és teremt."[5] Ez a hierarchia, amely szerint a teremtett, a létrehozott szükségszerűen alantasabb, mint az alkotó, a munka görög értékelésére vezethető vissza.

5. Plotinosz: i. m. V. I. könyv. 6. fej. II. köt. 147

A visszatükrözés-elmélet központi szerepe Arisztotelésznél

Tudott dolog, hogy az esztétika tulajdonképpeni elmélete – annak tudományos megfogalmazása, hogy miben áll az esztétikai kategóriák specifikuma – mindig messze elmaradt a művészi gyakorlat mögött, jóllehet az emberiség fejlődésének már nagyon kezdeti fokain születnek tökéletes műalkotások, azaz maguk a művészek gyakorlatukban sokszor csalhatatlan biztonsággal találják meg, kapcsolják össze egymással, alkalmazzák új anyagra stb. az esztétikai kategóriákat. Mindannak elméleti megragadása, ami a művészetben már régen megvalósult, mégis primitív, sematikus, sőt egyenesen félrevezető. Hasonlítsuk össze, mondjuk – hogy egyszerű, de annál szemléletesebb példával éljünk –, az ókori művészanekdotákat (Zeuxisz és Parrhasziusz, Pügmalión stb.) magával a gyakorlattal; itt egy tökéletes realizmus, amelyik az alvajáró biztonságával tartja magát egyformán távol az absztrakt formalizmustól és a földhöz tapadt naturalizmustól, ott a durva megtévesztés, a műalkotás és a természeti modell felcserélhetősége, mint a legnagyobb művészi siker kritériuma. De még az olyan gondolkodóknál is, mint Platón – aki, mellékesen szólva, korai dialógusaiban nagy művész –, a legsekélyesebb naturalista kifogások merülnek fel a művészet ellen. Nem tartozik e munka keretébe annak vizsgálata, hogy mi az ilyen érvelések kultúrfilozófiai háttere; ezek – az esztétikai helyességtől függetlenül – a kritika nagyon lényeges mozzanatait tartalmazhatják. Minket itt csupán az érdekel, hogy vajon az elméleti gondolkodás alkalmas-e, és mennyiben alkalmas a művészet esztétikai lényegének feltárására. Az világosan látható, hogy Platón, aki elsőként próbálta filozófiailag megfogalmazni a művészetnek mint a valóság képszerű

lemásolásának naiv és magától értetődő felfogását, első abban is, hogy a művészetfelfogást feltétlenül alárendeli a filozófiai általánosításnak. Ebből az álláspontból következik a platóni hierarchia: az alkotás (teremtő), az idea utánzása (mesterember) és az utánzás utánzása (művészet). Megjegyzendő itt, hogy Platónnál az alkotóképességének legmagasabb színvonalán levő művészet kritikájáról, filozófiai elvetéséről is szó van, nem egyszerűen a naturalizmus bírálatáról. Platón a görög művészet és irodalom legteljesebb virágzásának volt kortársa és ismerője. Visszafelé tekintő, szélsőséges idealizmusából következően azonban szerinte még a tökéletesen megalkotott, klasszikus művészi formának is el kell siklania a valóság lényege mellett, vagyis az, filozófiai szempontból, ugyanarra a színvonalra süllyed, mint amelyen a közvetlenség naturalista másolása foglal helyet. *Az állam* utolsó könyvében kérdezi Platón a festészettel kapcsolatban: „Tekintsd tehát a dolgot éppen ebből a szempontból: mire irányul a festészet minden egyes esetben? Vajon a létezőnek – úgy, ahogy az van – az utánzására, avagy a látszatnak – úgy, ahogyan az látszik – az utánzására? Vagyis: a látszatnak avagy a valóságnak az utánzása-e a festészet?"[1] Platón természetesen az elsőt igenli. Világos, hogy ezzel mindent elvet, ami a művészet formái által, mint a lemásolandó valóság formái által, a művészetet művészetté teszi. Arisztotelész pontosan érezte ezt, és *Poétiká*-jában – anélkül hogy kifejezetten hivatkozott volna rá – polemizált e platóni nézettel.

Módszertani szempontból az esztétikai elméletnek (természetesen nemcsak a görögnek) az elmaradottsága mögött egy nagy, termékeny és igaz gondolat rejlik: ragaszkodás ahhoz, hogy a művészet, csakúgy, mint a tudomány és a mindennapi gondolkodás, az objektív valóság visszatükrözése. Ha elhagyjuk ezt az álláspontot – ahogyan ez a hanyatlás korának polgári esztétikájában nagyon is sokszor megtörténik –, akkor kitépjük a művészet minden gyökerét abból a talajból, melynek növekedését és hatékonyságát köszönheti. A sajátosság és önállóság látszata, melyet a művészetnek ily módon tulajdonítanak, oly drasztikusan tor-

1. Platón: Az állam. X. könyv. Platón Összes Művei, 1. köt. Bp. 1943. 1128.

zítja el tartalmát és formáját, hogy az ilyen magyarázatnak még jobban el kell távolodnia az esztétikum valódi lényegétől, mint annak, amelyik elmossa a különbséget a művészet és a valóság visszatükrözésének más fajtái között.

Érthető tehát, hogy a felfelé ívelő történelmi szakaszok esztétikája mindenekelőtt az első utat járta. Anélkül hogy e fejlődés részleteinek tárgyalásába akárcsak utalásszerűen is belemehetnénk, meg kell jegyeznünk, hogy mindaddig, amíg a művészi megformálás igazságkritériumát tudományos általánosságként rögzítik, a művészetből – még akkor is, ha a gondolkodók tudatosan az ellenkezőjére törekszenek – az objektív valóságnak legjobb esetben is csak sajátos, többnyire a tudománynál kevésbé tökéletes, de mindenképpen tudományszerű visszatükrözése lesz. Így aztán a tökéletesedő tudás hierarchiájában a művészetnek meg kell maradnia egy előkészítő fokon; így Leibniznél, sőt, még Hegel rendszerében is. Ahol pedig megfordítják ezt a hierarchiát, mint az ifjú Schellingnél, ott nem az esztétikum adekvátabb megismerése, hanem pusztán irracionalizáló misztifikációja jön létre. Ha mármost a „felfelé" irányában, az általánosításra vonatkozóan elmosódnak a határok elméleti és esztétikai visszatükrözés között (természetesen csak a művészetről való gondolkodásban, nem magában a művészetben), akkor ennek megfelelően „lefelé" is el kell mosódniok, az érzéki közvetlenség és egyediség leképezésének elméletében (hasonlóképpen csupán a tudatos reflexióban, nem pedig a művészi gyakorlatban).

Már ez a több mint futólagos helyzetkép is mutatja, milyen szorosan kapcsolódik kérdésünkhöz, a különösség kérdéséhez, az esztétikai elmélet e problematikája. A filozófiában csak későn világosodott meg ez a kérdés; utaltunk Lenin Arisztotelész-kritikájára is. A történelmi részletekbe lehetetlen most belemennünk. Röviden csak annyit jegyzünk meg, hogy egy olyan rangú dialektikus gondolkodónál, mint Arisztotelész, a különösség kategóriájának elhanyagolása, ki nem munkálása, semmiképpen sem jelenthet személyes kudarcot, hanem a társadalmi-történeti fejlődés állította korlátok jelentkezését. Marx ismételten kiemeli Arisztotelész zsenialitását a gazdasági-társadalmi problémák megragadásában. Arisztotelész nemcsak az árucserét, hanem még az

értékviszonyt és az értékkifejezést is elemezte filozófiailag. Helyesen látta meg, hogy a csere egy bizonyos egyenlőség viszonyába hozza a különböző minőségeket, összemérhetőséget állapít meg közöttük: „Itt azonban megtorpan, és lemond az értékforma további elemzéséről."[2] Arisztotelész a maga megállapította egyenlőségben még „a dolgok igaz természetétől idegen"[3] valamit is lát, azaz valami nem természetszerű, hanem tisztán társadalmi meghatározottságot. További elemzésében azonban Marx megmutatja, hogy Arisztotelész azért nem juthatott el az értékfogalomig, mert a rabszolgatartó társadalom gondolkodójaként lehetetlen volt számára, hogy az ökonómia központi kategóriáját a munkában lássa meg. Egy éppen ilyen zseniális indításban, ökonómia és chresmatika megkülönböztetésénél, Arisztotelész ugyanezt a korlátot mutatja. Rendszerében az előbbi vonatkozik a saját szükségletre való termelésre, beleértve esetleg azokat a csereaktusokat is, melyeknek célja a saját fogyasztás; az utóbbi pedig a tulajdonképpeni áruforgalomra, a pénzgazdálkodásra. Mégsem képes azonban arra, hogy a második formát társadalmilag és történetileg az elsőből bontakoztassa ki. Elítéli a chresmatikát, és ábrázolásában megáll az ellentét leszögezésénél.[4] Az ökonómiai formáció emelte korlát elzárja a társadalmi meghatározottságok dialektikájának felismeréséhez vezető utat – nem úgy, ahogyan azt Hegelnél megfigyelhettük. Kiváltképpen a különösség nem nyerhet olyan önálló formát és olyan kiteljesedett funkciót, mint Hegelnél. Természetesen Arisztotelésznél is minduntalan felmerül a különösség kategóriája; így például a törvényt a különösnek, a természetjogot pedig az általánosnak tartja. Ilyen elszigetelt megállapításoknak azonban nincs igazi befolyásuk a különösség dialektikájára, melynek kibontására az ő rendszerében nincs lehetőség. A különöst sok esetben elnyeli az általános, még gyakoribb azonban, hogy az általános ellentéteként összeolvad az egyessel.

A rendszer ezen alapvető struktúrája természetesen kihat az esztétikára is. Arisztotelész tartósan jótékony hatást gyakorolt az

2. Marx: A tőke, MEM 23. köt. 68.
3. Uo.
4. Arisztotelész: Politika. I. könyv. 8–9. fej. Idézi: Marx. A tőke, 146–147.

esztétika egész fejlődésére azzal, hogy egyrészt középpontjába határozottan az objektív valóság visszatükrözését helyezte, nem pedig az ideákét, mint a neoplatonizmus, másrészt – és ezzel egyidőben – e visszatükrözést élesen elhatárolta a valóság puszta mechanikus másolatától. Elévülhetetlen érdeme, hogy ő fogalmazta meg először világosan azt a specifikus általánosítást, amelyik a valóság költői leképezésében végbemegy. Pontosan ebben látja a költészet lényegét és értékét. Amikor a tragédiát filozofikusabbnak nyilvánítja a történetírásnál (mely akkoriban még nem szakadt le teljesen a szépirodalomról, és még nem vált önálló tudománnyá), ez éppen egy magasabb általánosítás kifejezésére utal.[5] Ha Arisztotelész ezzel a valóság valódi esztétikai leképezése és a puszta egyediség, a puszta itt és most naturalista utánzása között vont éles határt, úgy pontosan az általánosság kategóriájának e teoretikus műveletben elfoglalt központi helye mossa el újra a tudományos és a művészi általánosítás közötti választóvonalat. Az Arisztotelész utáni esztétika nem haladja meg ennek az általánosságnak az értelmezését, és e meghatározás fenntartásával csupán a specifikusan művészi koncepciója felé igyekszik továbbmenni.

5. Arisztotelész: Poétika. IX. fej.

A közép etikai megalapozása Arisztotelésznél, út a különösség felé

A középnek, mint az etika centrális problémájának, történelmileg legfontosabb és legbefolyásosabb elemzése Arisztotelész nevéhez fűződik. Hogy ezt helyesen értelmezhessük, meg kell jegyeznünk, hogy az etikának a moralitás és a legalitás közti középponti helyzetét Arisztotelész olyan magától értetődőnek tartotta, hogy módszertani megokolására egyetlenegy szót sem vesztegetett. Sőt, ez a középponti helyzet olyannyira uralkodóvá válik nála, hogy a szélsőségeknek össze kell zsugorodniuk. Ennek társadalmi-történelmi okai az akkoriban persze már bizonyára halódó athéni poliszdemokráciában keresendők. A későbbi értelemben vett moralitás itt még nem fejlődhetett ki olyan mértékben, hogy a társadalmi gyakorlat rendszerében öntörvényű szférává alakulhasson. Másrészt – ugyanezekből az okokból kifolyólag – az etika és a jog határai sokkal elmosódottabbak és tünékenyebbek, mint a későbbi időkben. Ezért Arisztotelész valóban behatóan csak a közép etikán belüli problémáját tárgyalja, abban a szűkebb értelemben, amelyet társadalmi-történelmi helyzete előír neki. Ha most szemügyre vesszük a közép általa adott specifikusan új felfogását, akkor azonnal látjuk, hogy a kategóriaproblémáknak másfajtájúaknak kell lenniük, mint az eddigi kifejtésben. Az etika konkrét benső felépítéséről van szó. Itt döntően megmutatkozik a közép jelentősége, természetesen bizonyos korlátozásokkal, amelyek persze a mai olvasóra nem hatnak valóban meggyőzően. Mai szemszögből úgy látszik, hogy egy sor kérdés, amellyel kapcsolatban Arisztotelész úgy véli, „a negatívot már nevük" is magába zárja, ahol tehát középről szó sem lehet, tárgyilag nézve olyan jellegű, hogy amennyiben az etikát következetesen dialektikus módon dolgoz-

nák fel, akkor szintén Arisztotelész általános módszere szerint lehetne tárgyalni őket. A szemléletmódnak ezt a dualitását az antik társadalom Hegel által helyesen kiemelt fejlődési foka határozza meg, amelynek következtében a társadalmi gyakorlatban az egyedi emberek különössége gyakran felbomló erőként hatékony. Ha az egész ember nyomul határozottan az etika középpontjába, a maga emberi teljességében és megformáltságában, összes társadalmi és személyes viszonylataival, akkor az olyan problémák, mint amilyen a káröröm, a szégyentelenség, az irigység stb. nagyobb nehézség nélkül olyan negatív szélsőségeknek foghatók fel, amelyeket nem abszolúte, hanem egy harmonikusan arányos középből kiindulva lehet elutasítani. Még nyilvánvalóbban meghaladott a házasságtörés negatív abszolutizálása. Ha kialakul – mint ez ma teljességgel lehetséges – az erotikus és szexuális emberi viszonylatok konkrét etikája, amit Arisztotelész még nem ismerhetett, akkor egyáltalán nem érthető, hogy felépítése miért nem indulhatna ki egy középből.

E módszertani fenntartás után, amely tulajdonképpen az arisztotelészi módszernek Arisztotelész szándékain túlmenő igazolása, a szóban forgó kérdésre fordíthatjuk figyelmünket. Arisztotelész plasztikusan és világosan vázolja a problémát: „Tehát az erkölcsi érték egy szilárd, döntéshez igazodó magatartás; abban a középben fekszik, amely reánk vonatkozóan közép, az a közép, amelyet a helyes terv rögzített, vagyis az, amelynek segítségével a belátót (a középet) meg lehetne állapítani. Ez ama két hamis mód közti közép, amely a szertelenséggel és az elégtelenséggel jellemezhető, továbbá: azáltal az, hogy a csekélyebb értékű részint elmarad a helyes mögött, részint túllő rajta, mégpedig az irracionális ösztönzések és a cselekvés körében – míg ezzel szemben az erényes rátermettség meg tudja találni a középet, és dönteni tud mellette. Ezért, ha az immanens lényeget és e lényeg fogalmi ábrázolását szemügyre vesszük, akkor az erényes kiválóság közép, de ha az érték és az érvényes teljesítmény után érdeklődünk, akkor ez a legmagasabb fokon áll."[1] Itt meg kell jegyeznünk, hogy Arisztotelész nem szorítkozik a szélsőségek közti közép rögzíté-

1. Arisztotelész: Nikomakhoszi etika. II. könyv. 6. fej.

sére, és a középből s a közép felé itt végrehajtott mozgások etikai jellegének meghatározására, hanem kiemeli törvényeit (és nemcsak a külvilág dialektikájából adottakat) s antropomorfizáló jellegüket is, azt ugyanis, hogy a közép „reánk vonatkozik".

Az arisztotelészi közép etikai jelentőségét ellenfelei nagyon gyakran félreértették. Ezt tette mindenekelőtt Kant, aki a moralitás racionalisztikusan általánossággá emelt egyediségének elvéből kiindulva, a közép gondolatát a következő megokolással utasítja el: „Ha ugyanis a tékozlás és a fösvénység között a jó gazdálkodást tekintem középnek, és ennek középső foknak kell lennie: akkor az egyik bűn a másik, ellentétes bűnbe nem mehetne másképp át, csak az erényen keresztül, és így ez nem volna más, mint egy csökkent vagy inkább eltűnő bűn..."[2] Kant tehát – a logika sémáját mechanisztikus módon követve – a szélsőségek és a közép közötti mozgást a két szélsőség közti mozgásnak fogja fel, nem pedig úgy, mint Arisztotelész, és nem is úgy, ahogy ez minden jogosultan antropomorfizáló tételezésben végbemegy, mint egy szélsőségektől a közép felé vagy fordítva haladó mozgást; az erény ezért Arisztotelész etikájában korántsem átmenet az egyik bűntől a másikig, hanem a szó igazán centrális értelmében közép: a bűn elutasítása, közeledés az erény felé, mégpedig mindkét szélsőségből kiindulva. Éppúgy teljesen félreismeri Kant a helyzetet, amikor középső „fokot" tételez fel. Az erényhez való közeledés ténye, illetve a tőle való eltávolodás Arisztotelésznél korántsem szünteti meg azt a minőségi ugrást, amely az erényt és a bűnt elválasztja egymástól. Arisztotelész persze, mint igazi dialektikus, mint nagy gyakorlati életbölcsességgel rendelkező ember, Kant szobalevegőt árasztó, puritán dogmatikájával szemben jól tudja, hogy ez a minőségi szétválás korántsem zárja ki az átmeneteket, a mennyiségi fokozódásokat és csökkenéseket, sőt, ezek éppen azokhoz az elevenen mozgalmas kölcsönhatásokhoz tartoznak, amelyek együttese az embereket a közép tételezésére indítja.

A közép eszméje az etikában nemcsak a köz- és magánéletnek a görög ókorban magától értetődő, benső összekapcsolódásából,

2. Kant: Metaphysik der Sitten. Második rész. 10. §.

kölcsönös egymást-áthatásából nő ki, hanem abból az eme talajon megerősödő szükségletből is, amely az emberek összes testi és lelki képességeinek helyes arányára, harmóniájára törekszik; ez az eszme a spiritualista aszkézis elutasításából is táplálkozik. A közép etikai tételezése merőben formális maradna, ha ezeket a szükségleteket, amelyek közvetlen és ezért elvont megjelenési formájukban formális követelményekként lépnek fel, a konkrét, egész emberre vonatkoztatva nem látná el tartalmi jelleggel. Az emberi képességek harmóniája, amely egy ilyen etikai középben kifejezésre jut, minden értelmét elveszíti, ha nem vonatkozik elsődlegesen és természetesen az etikailag cselekvő, etikusan viselkedő személyiségre. Ennek azonban az a következménye, hogy a közép tételezése az ember partikuláris indulatait túlemeli a partikularitás puszta egyediségén, anélkül hogy emiatt túllépne ennek konkrét individualitásán; egy ilyen etika parancsainak legtökéletesebb beteljesítése emberi példaszerűséget eredményezhet ugyan, mégis földi és emberi marad, tehát sohasem veszi fel egy transzcendens általánosság formáját, mint Kantnál. Ebből ismét az következik, hogy a középen megvalósuló harmóniát kategoriálisan mint különösséget kell jellemeznünk, ellentétben a szélsőségekkel, amelyekben a szenvedély partikularitásába beleszőtt egyediség válik láthatóvá. Ezen a tényálláson mit sem változtat, hogy a partikuláris indulatok és szenvedélyek szofisztikája gyakran, sőt a legtöbb esetben általánosságot igényel magának: hiszen hamis az az általánosság, amelynek a pusztán egyedi szolgálatában kell állnia, amely sohasem fokozódhat ama példaszerűségig, amely a középen megmutatkozó különösség emberi harmóniáját jellemzi.

Az arisztotelészi etika különös társadalmi-történelmi jellegzetességeihez tartozik, ahogyan a közép megismerhetőségét elképzeli. Eközben problémánk szempontjából fölöttébb jellemző vonások kerülnek napfényre. Az imént idézett helyhez kapcsolódva Arisztotelész a következőket mondja: „Ebből persze az is következik, hogy nem könnyű dolog értékes embernek lenni; hiszen nem könnyű dolog a középet minden egyes esetben megragadni: a kör középpontját nem találja meg válogatás nélkül mindenki,

hanem csak a tudó ember."[3] Az etikai közép meghatározásának és a kör középpontjának itt felmerülő analógiája egyike azoknak a nem ritka eseteknek, amikor Arisztotelész Szókratész és Platón bizonyos felfogásaihoz közeledik. De Arisztotelész túl megfontolt és józan ahhoz, hogysem az etikai kérdések ilyen, természetszerűleg pusztán érintett, merőben racionalista megoldásával megelégedjen. Mint igazi dialektikus, észreveszi, hogy az egyedi eset e probléma szempontjából egyenesen döntő szerepet játszik: „De nem könnyű fogalmilag élesen lerögzíteni, hogy az eltérés mely pontjain és mely fokán lépjen sorompóba a szemrehányás – a tapasztalat egyetlenegy tárgyánál sem könnyű ez. Az olyan jelenségek, mint a most említett, az egyedi tények körébe tartoznak: itt a közvetlen megragadás dönt."[4] Ezzel azonban a helyes közép megismerésének két egymással ellentmondó fajtája van adva: egyrészt a kérdést egy tudományos (geometriai) konstrukció általánosságának analógiájára oldja meg, más esetekben pedig az egyedi megismerésének értelmében, amely Arisztotelésznél szükségszerűen közeledik az érzéki észleléshez *(αἴσθησις)*. A mű különböző helyein váltakozva felmerül mindkét lehetőség; csak egy olyan idézetet hozunk, amelyben kísérlet történik a divergenciák specifikus kiegyenlítésére: „Tudjuk már, hogy az erkölcsi belátás nem tudományos megismerés. Tárgya ugyanis, mint mondtuk, a végső soron adott egyedi: hiszen a cselekvés tárgya ilyenfajta. Tehát ellentétben áll az intuitív értelemmel. Az intuitív értelemnek ugyanis azokkal a legfelső fogalmi tételezésekkel van dolga, amelyek nem tesznek már lehetővé további magyarázatot, az erkölcsi belátás ezzel szemben a végső soron adott egyedire irányul, amelyet nem lehet tudományosan megismerni, csak észlelni – persze nem úgy, ahogy meghatározott érzékek speciális tárgyakra szorítkoznak, hanem úgy, ahogy a matematikában észleljük, hogy ez a végső soron adott, egy háromszög. Mert itt is (mind a végső soron adotthoz, az egyedihez való leszállásnál, mind pedig a legfelső fogalmi tételezésekhez való felemelkedésnél) eljutunk egy végponthoz. Ez az utóbbi (az említett matema-

3. Arisztotelész: i. m. II. könyv. 9. fej.

4. I. m., i. h.

tikai »megismerés«) inkább lehet az érzéklés aktusa, mint a cselekvés felé vezető belátás: az érzéklés ama elsőnek megnevezett formájától (a speciális tárgyak speciális érzékek segítségével történő érzéklésétől) különbözik ez az aktus."[5]

Problémánk szempontjából Arisztotelésznek ezekben a fejtegetéseiben két mozzanat különösen szembeszökő. Először is az, hogy amikor a kategóriákat a konkrét tárgykomplexumokra alkalmazza, csak az általánossággal és az egyediséggel dolgozik, és például éppen itt, ahol a különösség tárgyilag tipikus esetével állunk szemben, nem gondol ennek használatára. Ebben fejeződik ki dialektikájának specifikus gyengéje. Lenin, aki Arisztotelész gondolkodói nagyságát gyakran Hegellel szemben is védelmezi, azt mondja erről: „És naiv *zavarosság*, szánalmas, gyámoltalan zavarosság az általánosnak és az egyesnek – a fogalomnak és az egyes tárgy, dolog, jelenség érzékileg észlelhető realitásának – *dialektikájában.*"[6] A gondolkodás történetének ama nem ritka esetei közé tartozik ez, amelyekben nagy úttörők nem tudatosítják annak teljes és kibontakozott jelentőségét, amit felfedeztek. Így például itt Arisztotelész a közép tételezésével fölöttébb sikeresen nyomult előre az etika megalapozása felé, de arra már nem volt képes, hogy a továbbvivő lépést, e középet mint különösséget megértse. Ezzel a korláttal – amelynek alapja a görög társadalom szerkezetében keresendő – a lehető legszorosabban összefügg a második mozzanat, nevezetesen az, hogy Arisztotelésznél a közép eredeti etikai megtalálásának és tételezésének határai túlontúl összemosódnak ennek tudományos ismeretével. A világ ismerete és a józan megfontoltság természetesen visszatartja Arisztotelészt attól, hogy egyszerűen azonosítsa őket, ahogy a dolog lényegét tekintve Szókratész tette. Arisztotelész nagyon pontosan látta, hogy tudományos, általános elveknek az etikai cselekvés eredeti, tehát egyedi aktusaira történő egyszerű alkalmazása eltorzítaná e cselekvés specifikus lényegét; az etikában mindig egy

5. I. m. VI. könyv, 9. fej. A Nikomakhoszi etika új német kiadása, amelyet használunk, a megjegyzések között jó összeállítását adja azoknak a különböző helyeknek, ahol Arisztotelész ezekről a problémákról beszél.

6. Lenin: Filozófiai füzetek. V. I. Lenin Művei. 38. köt. 1961. 356.

egyedi emberről és olyan körülmények között végrehajtott cselekvéséről van szó, amelyeknél a cselekvés egyedisége is megszüntethetetlenül adva van. Ettől némiképpen eltér az etika filozófiai tudománya, amelynél elkerülhetetlen, módszertanilag szükségszerű az általános alapelvek keresése és megtalálása; ezeket persze úgy kell megalapozni és alkalmazni, hogy a filozófiai általánosság megtalálása hamisítatlanul megőrizze magában az eredeti etikai aktus különösségét.

A különösség kategóriájának helyes kezelése itt döntő szerepet játszik, ugyanis az a mód, ahogyan az egyedit a különösségben megszüntetik, minőségileg különbözik az egyedinek az általánosban történő közvetlen megszüntetésétől. A fent követelt megőrzés ugyanis az első esetben adekvátan csak a helyes megközelítésben következhetik be. Ez az eredeti etikai aktusban teljesen világosan látható. Egyedi jellegének ugyanis meg kell maradnia, másként a döntő etikai kategóriák – csak a felelősségre emlékeztetünk, amely szükségszerűen az emberhez mint egyedhez kapcsolódik – elvesztik funkciójukat. Ezért az az általánosítás, amelyet az eredeti etikai aktuson szükségszerűen végrehajtanak, példaszerű vagy elvetendő sajátosságának értékhangsúlyozása, azé a sajátosságé, amely a mindenkori cselekvésnek és végrehajtója személyiségének individuális-egyedülálló vonásait e magasabb rendű összefüggésbe illeszti, anélkül hogy egyediségét megsemmisítené. De ilyen általánosítás csak oly módon következhet be, hogy az egyedit nem rendelik közvetlenül egyetlen általánosság alá, hanem inkább bekebelezik a különösségek miliőjébe, amelyben az egyediséget konstituáló meghatározások megőrzik ugyan egyediségüket és összpontosítottságukat az illető konkrét egyediségben, de az elszigetelt aktus közvetlenségén túlmutatnak, és mint az etika körének objektív meghatározottságait általánosítják őket, s ezáltal napvilágra kerülhetnek az etika más konkrét kategóriáival fenntartott – pozitív vagy negatív – összefüggéseik. Röviden összefoglalva: ez az általánosítás, az egyediség különösségbe való emelése az egyedi etikai tettet beilleszti az etika rendszerébe.

Itt ismét megmutatkozik, de új összefüggésben és ezért lényeges változatokkal, hogy a különösség nem pont, nem a megközelítés végpontja, mint az általánosság és az egyediség, hanem

terület, mozgástér. Ez a megállapítás tovább konkretizálja az etikai közép lényegét és funkcióját, mint eddig lehetséges volt. A közép pusztán formális jellegét már korábban is kiegészítettük a harmónia tőle elválaszthatatlan tartalmi meghatározásával. Most megmutatkozik, hogy a harmónia célul kitűzött módjai – függetlenül attól, hogy milyen mértékben érik el – pluralisztikus jellegűek: minden egyediségnek rendelkeznie kell a harmonikus beteljesülés saját módjával, de ezek, ha valódi beteljesülések, mind a közép tételezését realizálják. Csak így őrződhetik meg, és emelkedhetik ugyanakkor magasabb fokra a különösben a megszüntetett egyediség. Tehát a közép nem pont, hanem terület, mozgástér. Már ez is megmutatja, hogy mi Arisztotelész módszertani tévedése, amikor e problémát a kör középpontjának megtalálásához hasonlítja. Ez valódi pont, amely köré persze megszámlálhatatlan kört lehet húzni, viszont elvileg, az etika lényegének megfelelően, nem adódhat két olyan eredeti etikai aktus, amely teljesen egybeesnék. Mint kimutattuk, Arisztotelész tévedése onnan ered, hogy magát az etikai aktust összecseréli a filozófiai-etikai megismeréssel. Ennek magától értetődően általános fogalmakkal kell dolgoznia. Ezért az általános és a különös olyan kidolgozott dialektikájára van szüksége, amely képessé teszi arra, hogy a meghatározó különösségek közvetítő területének segítségével az egyedi aktus etikai lényegét helyesen fogja fel, értékelje, és az etika rendszerében és hierarchiájában az őt megillető helyre juttassa. Az etikai közép különösségét csak ez emeli adekvátan és végérvényesen a fogalom szintjére, de e módszertanilag elengedhetetlen transzpozíció mit sem változtat azon a tényen, hogy a közép az etikai cselekvésben maga is terület, mozgástér a különösség szintjén.

*

... amikor az ősközösség felbomlása után kialakultak az olyan szabályozási formák, mint az állam és a jog, a moralitás és az etika, eleinte magától értetődő volt, hogy ezek csak a vallásosan rendezett életnek és teológiai rendszerezésének az alkotóelemeiként jelenhettek meg. Hogy ez az „eleinte" évszázadokig, sőt gyakran évezredekig tartott, mit sem változtat azon az elvi kér-

désen, hogy az emberi cselekvést szabályozó rendszereknek és normáknak egyre inkább el kellett világiasodniuk, elméleti és gyakorlati indokolásukat egyre határozottabban az emberben mint társadalmi lényben kellett keresniük és megtalálniuk. E tendencia már a görög ókorban kezd kifejlődni: bármennyire különféle irányokban indította is meg a társadalmi-történelmi fejlődés az egyes gondolkodókat és iskolákat, kétségtelen, hogy a Szókratész előtti filozófusoktól kezdve, a szofistákon és Szókratészen keresztül Arisztotelészig, e tekintetben egyértelműen felfelé haladó vonal húzható meg. Arisztotelész a „középről", az indulatok helyes arányáról, mint az etika alapjáról szóló elméletében filozófiailag komolyan veszi Protagorasznak azt a követelményét, hogy az ember adja meg minden dolgok (minden emberi tevékenység) mértékét.

Az arányosság kérdése Arisztotelésznél

Tévedés volna azt hinni, hogy az arányosság a képzőművészetek bizonyos mértékig helyi, sajátos kategóriája. Itt csak voltaképpeni, eredeti formájában jelenik meg, azt tételezi, hogy pontosan mérhető dialektikus viszonyban van az organikussal, főként az emberi test organizmusával. Ez a probléma képletes – de semmiképp sem véletlenül képletes – formában a művészet minden ágában fontos szerepet játszik. Arisztotelész *Poétiká*-jában önálló fejezetet szentel neki.[1] A művészetek különbözőségének szempontjából természetesen jellemző, hogy a dráma felépítése csak meghatározott arányokat kíván meg, amelyek csak általános környezetüknek megfelelően szabályozhatóak (Arisztotelész alkalomadtán arra hivatkozik ugyan, hogy a tragédiák időtartamát az órával mérik), de konkrét kialakításukat – e kereten belül – az egyedi költőnek kell átengedni. (A dolog lényegében rejlik, hogy az arányoknak ez a mérhetősége a filmművészetben mind az egészet, mind a részeket illetően sokkal pontosabb, mint a dráma tisztán szóbeli művészetében.) Az arány kérdése, amely természetesen nemcsak a mű egészét, hanem részei egymáshoz való viszonyát is érinti, az első pillanatban elmosódottabbnak látszik, mint a képzőművészetben; a konkrét elemzés persze megmutatja, hogy a düreri dilemma művészi megoldása itt is a kompozíció egyik leglényegesebb feladata. Mivel azonban minden forma a valóság visszatükröződése, a kompozíció minden arányossággal kapcsolatos kérdése mögött a világnézet problémái rejlenek: az alkotó

1. Arisztotelész: Poétika. VII. fej.

világnézetéé és azé a társadalomé, amelyben és amelyért műve létrejön.

Ezért nem lephet meg bennünket, hogy ugyanez az Arisztotelész etikája középpontjába helyezte az arány problémáit. Igaz, ő is elismer olyan cselekvéseket és magatartásmódokat, amelyek feltétlenül elvetendőek; ahol azonban az erénynek ellentétébe való átcsapásáról beszél, felmerül a közép problémája, amelyet Arisztotelész ebben az összefüggésben „legvégsőnek", tehát semmiképp sem halott átlagnak tekint. És a vétség vagy abban áll, hogy „nem érik el" ezt a „kötelességszerűt", vagy abban, hogy „túlhaladnak" rajta. Etikájának módszertani középpontja a helyes arányosság problémája.[2]

Felszínes érv volna, ha azt hoznánk fel ezellen, hogy az arány itt puszta metafora. A valóságban sokkal több. Ahol a szépség az élet és a művészet egyik központi kategóriája, létre kell jönni egy ilyen kapcsolatnak: sem az életben, sem a művészetben nem alapulhat a szépség átmeneti, viszonylagos esztétikai vagy etikai értékeken, hanem lényegesen meg kell határoznia az ember struktúráját. Ha ez a meghatározás nem transzcendens jellegű (mint amilyen pl. Plotinosznál), ha tehát nem pusztán valami túlvilág kölcsönvett visszfénye, akkor a struktúra itt földi, evilági viszonyoknak az emberben benne rejlő emberségéből kifolyólag hozzátartozó, harmonikus egybehangolása; mindegy, hogy ezek fizikai felépítése harmóniáját teszik-e láthatóvá, vagy szellemi és erkölcsi képességeinek harmóniáját nyilvánítják ki. A lényegében meghatározó elv ugyanaz és – végső soron – azonos az arányosság elvével. Ezzel a kérdés messze túlhalad az elvont formai elemek problémáján, és – éppen filozófiailag – olyan döntő problémákat érint, mint az etika és az esztétika elvi érintkezési pontjai.

2. Arisztotelész: Nikomakhoszi etika. I. könyv. 6/7. fej.

A mimézis „Legyen"-jellege és a típusalkotás Arisztotelésznél

Az utolsó fejtegetések már szorosan kapcsolódnak a most tárgyalásra kerülő második komplexumhoz, ahhoz a problémához, hogy mi a Legyen szerepe a valóság felidéző-mimetikus visszatükröződésében és ennek adekvát hatásában. Az utóbb elemzett kérdések tartalmi lényegüket tekintve etikaiak. Már ezért is minden további fejtegetés nélkül világos, hogy a kiválasztás abból a szempontból, hogy ki érdemes az emberiség emlékezetében való fennmaradásra – mindegy, hogy ez az alkotási folyamatban vagy pusztán abban a hatásban nyilvánul-e meg, amelyet a kész műalkotások az emberekre gyakorolnak –, az etika és az esztétika között éppoly sokrétűen paradox érintkezési területet teremt, mint amilyet korábban a megismerés problémájával kapcsolatban a tudomány és a művészet között hozott létre. E kérdés konkrét tárgyalásakor mindenekelőtt azt kell tisztán látnunk, hogy a Legyen értelme általánosabb, mint legpregnánsabb és legnépszerűbb etikai megjelenésmódja. Ez a szempont az esztétika számára különösen fontos. Gondoljunk Arisztotelész *Poétiká*-jának híres kitételére: „... mint ahogy Szophoklész is mondta, ő az embereket úgy alakítja, amilyeneknek lenniük kell, Euripidész pedig úgy, amilyenek valóban."[1] Első pillantásra úgy látszik, mintha itt olyasvalami nyert volna megfogalmazást, ami nagyon közel fekszik az etikai szférához. Ha azonban ezt a kijelentést, mint ahogy szükséges is, esztétikai értelemben általánosítjuk, akkor kétség sem férhet ahhoz, hogy Jago és III. Richard, Tartuffe és Vautrin megteremtői alkotásukban a szophoklészi utat követték. (Nem tartozik ide,

1. Arisztotelész: Poétika. XXV. fej.

hogy az idézett kijelentés Euripidészt illetően igazságos-e?) A Legyen ebben az általánosításban nem több, mint a tipikus felé irányuló mozgás, tekintet nélkül arra, hogy ez etikailag helyeslésre méltó vagy elvetendő-e; tehát innen is ki van iktatva minden etikai értelemben vett tartalom. A Legyen azonban mégsem formális abban az irányban, amelyet e fogalomnak a kanti etika ad. Ez természetesen megkerüli a tartalmiság problémáját: mivel Kant az etikai posztulátum érvényességét egy speciális esetre, a merőben etikai (intelligibilis) én és az ember egész, ezen kívül eső, „teremtményszerű" személyiségének ellentétére szűkíti le, abba az illúzióba eshet, hogy a kategorikus imperatívusz konfliktus nélkül tartalmilag is megoldhatná az összes morális problémákat; már a fiatal Hegel világosan bebizonyította, hogy itt egy kanti illúzióval állunk szemben.

Arisztotelésznek az az önállóvá vált művészet számára oly fontos megállapítása, hogy ami az életben kellemetlen érzéseket vált ki, a művészi megformálásban tetszést ébreszthet,[1] a legprimitívebb mágikus-mimetikus képződményekben is nélkülözhetetlen mozzanat. Gondoljunk például egy haditáncra. Felfegyverzett emberek fenyegető taglejtései az életben természetszerűleg félelmet váltanak ki, vagy legalábbis védekezésre serkentenek. Ezzel szemben a táncban örömöt, gyönyört és öntudatot ébresztenek, mert – minél félelmetesebb a tánc, annál inkább – azt az érzést idézik fel a nézőben, hogy ilyen harcosokat nem lehet legyőzni, következésképpen meg fogják verni ellenségeiket. És az életben és mimetikus ábrázolásában a különböző érzéseket kiváltó tartalmakkal hasonló a helyzet. A mimézis tehát, miközben a nézőt és a hallgatót kiemeli a mindennapi élet folyamából, semmiképp sem „semleges", a tartalmakat pusztán körülzáró forma, hanem dialektikusan átcsap a tartalomba, és viszonylagosan, de minőségileg megváltoztatja ennek eredeti jellegét.

A mindennapi életből való formális kiemelésnek ez a hatása azonban még egy olyan tulajdonságon alapul, amelynek a mimetikus képződmények – egyelőre még nem tudatosított – esztétikai jellege szempontjából döntő jelentősége van. Arra gondolunk, hogy időben-térben zárt, s ezért szükségszerűen koncentrál, s az elemeket egységes nézőpontról rendezi. Röviden összefoglalva, arról van szó, hogy a mimézis az élet eseményeit egy mégoly pri-

1. Arisztotelész: Poétika. IV. fej.

mitív cselekménnyé, egy mesévé változtatja át. G. Thomson[2] tömör leírást ad arról, hogy az ősi klánszervezet gazdasági bukásával miként fejlődtek a legprimitívebb táncok, énekek stb., egyrészt a mítoszok ábrázolásáig és rögzítéséig, másrészt hogyan alakították tovább és tették világivá őket. Itt e folyamat részleteivel nem kell foglalkoznunk. A mi szempontunkból az a legfontosabb, hogy még a legkezdetlegesebb mimetikus képződmények is ábrázoltak meghatározott eseményeket; meg kellett tenniük, hiszen a mágikus célt, azoknak a hatalmaknak befolyásolását, akiktől az akkori hit szerint e folyamatok valóságos sikere vagy kudarca függött, a mágikus elképzeléseknek megfelelően csak így lehetett elérni. Mármost – merőben gyakorlati, célszerűségi okokból – egy helyre és viszonylag rövid időre zsúfolták össze az illető eseményt, amely a valóságban egy talán nagy kiterjedésű tér különböző pontjain, olykor napokig, sőt hetekig vagy hónapokig játszódott le. A koncentráció elve – amely ismét éppannyira formális kategória, mint a mindennapi élet folyamából való kiemelés, és éppúgy át kell azonnal csapnia a tartalomba, mint annak – szükségszerűen főként az illető visszatükrözött esemény lefolyására irányul. Vagyis azt, ami a jelenségvilágban lényeges, mindenütt erősebben emelik ki, mint ez az események közvetlen lefolyásakor a mindennapi életben lehetséges. A jelenség és a lényeg dialektikája ezért élesebben és nyomatékosabban jelentkezik, de abban a formában, amely a mindennapi életben is jellemzi: a jelenség immanensen tartalmazza a lényeget, ellentétben azzal a móddal, ahogyan a tudományos gondolkodás már primitív fokon is módszertanilag szétválasztja, majd újraegyesíti őket. Ennek a koncentrációnak kell tehát a mágikus cél elérése érdekében leröviditett, összetömörített, a lényeget erőteljesen kiemelő módon minden fontos mozzanatot ábrázolnia.

Ebben az esetben azonban a koncentráció ugyanazt jelenti, ami a később önállósult művészetben cselekményként szerepel. Arisztotelész meghatározása szerint a cselekmény az események művészi, helyes összeállítása.[3] De a cselekmény – még legprimitívebb

2. G. Thomson: Aiszkhülosz és Athén. Gondolat, 1958. 22., 104.
3. Arisztotelész: Poétika. VI. fej.

formájában is – több a történések puszta egymásutánjánál: épp a mágikus célkitűzés törekszik arra, hogy a részeket egy meghatározott, ábrázolt cél szerint teleologikusan rendezze, ami nemcsak azt vonja maga után, hogy bizonyos határok között az események egymásutánja egymásból való következésbe, oksági kapcsolatba csap át (még akkor is, ha ez az okság fantazmagorikus), hanem a célkitűzésnek megfelelően bizonyos fokozásokat, leállásokat, visszaeséseket stb. is összefűznek és kifejlesztenek egymásból. Tehát egy, a későbbi irodalom számára olyan központivá vált kategória, mint a cselekmény, objektív szükségszerűséggel a a legprimitívebb mimetikus képződmények mágikus célkitűzéseiből nőtt ki.

Ez a meseszerű cselekmény természetesen nagymértékben különbözik még a későbbi költői cselekményektől. Mindenekelőtt sokkal lazább, a kényszerítő oksági összefüggésekre irányuló igény még rendkívül szerény. (A tánc – e tekintetben – később sem halad túl egy viszonylag primitív fokon, még akkor sem, ha más vonatkozásban már régen túlnőtt a kezdeteken.) Még fontosabb azonban egy másik, szintén ebből a helyzetből adódó mozzanat: az emberábrázolás, a jellemábrázolás problémája. Itt is nagyon tanulságos, ha egy későbbi magaslatról visszapillantunk a kezdetekre, különösképpen, ha az érettebb képződmények még megőrizték, ha nem is a tudatos történelmiség értelmében, a korábbi hagyományok bizonyos maradványait. Gyakran feltűnt már, milyen élesen hangsúlyozza Arisztotelész, hogy a drámában a cselekvés előbbre való, mint a jellemek: „Mert a tragédia nem embereket utánoz, hanem cselekvést, az életet jóban-rosszban."[4] És a következő mondatokban nagy energiával hangsúlyozza, hogy az életben elsődleges a cselekvés. Közvetlenül – és a későbbi fejlődés számára mind gyakorlatilag, mind elméletileg – az következik ebből, hogy a drámában a cselekvés határozza meg és fejezi ki a jellemeket, és nem megfordítva. Ha azonban Arisztotelésznek ezeket a fejtegetéseit nem a későbbi fejlődésre vonatkoztatjuk, hanem mint művészettörténeti visszapillantást fogjuk fel, akkor azt látjuk, hogy mindazok a mimetikus képződmények, amelyek-

4. Uo.

ből a dráma lassanként kifejlődött, szükségszerűen (a mi értelmünkben vett) jellemek nélküli cselekményekkel dolgoztak, és hogy a jellemrajz, mint művészi feladat, a művészet kibontakozásának viszonylag késői terméke, amelynek növekedése során nagy akadályokat kellett legyőznie. Ez teljességgel megfelel annak a hagyománynak, amely szerint a tragédia a ditirambikus kórusokból eredt, és tulajdonképpeni drámai jellemeket ábrázoló, jambikus része a kórusok után és belőlük fejlődött ki.

Az esztétika eleven és haladó irányzatai, mint például az ókor, a felvilágosodás, az orosz forradalmi demokraták stb. esztétikái mindig előtérbe állították a művészet nagy társadalmi jelentőségét, amely nemcsak egy több évezredes gyakorlattal bizonyítható, hanem elméletileg is meggyőzően vezethető le a művészet lényegéből, feltéve, hogy elfogulatlanul és kielégítően magyarázzák meg az esztétikai élménynek és életben megnyilvánuló Utánjának viszonyát. Az antik esztétika nagyon világosan felismerte ezt a problémát, amikor minden művészeti kérdésben közügyet, szociálpedagógiai kérdést látott. Vele szemben a modern esztétikák – kevés kivétellel – visszalépést jelentenek, egyrészt azáltal, hogy a művészi hatásnak ezt a módját teljesen, sőt elvileg elhanyagolják, és a művészet befogadását lényegében a műhelytitkok ismeretére redukálják, másrészt pedig úgy, hogy elismernek ugyan egy ilyen társadalmi hatást benne, de ezt túlontúl direktnek, túlontúl konkrétnak és tartalminak tüntetik fel, körülbelül úgy, mintha a művészet azért lenne, hogy közvetlenül megkönnyítse meghatározott, konkrét társadalmi feladatok keresztülvitelét.

Az antik esztétika (és kevés méltó újkori követője) mindezekkel a hamis végletekkel szemben olyan magatartást foglal el, amely messzemenőkig megfelel a művészet valódi társadalmi szerepének. Elismeri az esztétikai élmények embereket erőteljesen befolyásoló, sőt bizonyos körülmények között még át is alakító hatalmát; ennyiben tehát eleve elutasítja az olyan elméleteket, amelyek az esztétikumot el akarják szigetelni a társadalmi élettől. De ezt a társadalmi funkciót nem egyik vagy másik konkrét-idő-

szerű célkitűzés érdekében teljesített szolgálatnak tekinti, hanem abban látja a jelentőségét, hogy meghatározott művészetek meghatározott gyakorlása az emberi és ezért társadalmi élet formáló erőihez tartozik, és hogy a művészet az embereket olyan irányokban tudja befolyásolni, amelyek segítik vagy gátolják meghatározott embertípusok kifejlődését. Ezért Arisztotelész megkülönbözteti a zene pusztán érzéki élvezetet okozó hatását az ezzel persze mélyen összefüggő erkölcsi hatásától, amellyel „a jellemet és a lelket is befolyásolja". Központi problémának ezt az erkölcsi hatást tartja, azt, hogy a lelkesedés a lélekben erkölcsös érzéseket hív életre: „A lelkesedés azonban a léleknek mint az etikai élet hordozójának az indulata. Már a puszta mimetikus ábrázolás is, ritmus és ének nélkül, minden szívben összehangzó érzést hív életre. De mivel a zenének az a sajátossága, hogy gyönyörködtet bennünket, ahogy az erényé az, hogy helyénvalóan örvendezzék, szeressen és gyűlöljön, nyilvánvaló, hogy művelése közben nem annyira a tanulás és a megszokás a fontos, mint a helyes erkölcsi érzés és az erényes erkölcsök és nemes tettek okozta öröm. A ritmus és a dallam, mint képmások, nagyon megközelítik a haragnak és a szelídségnek, valamint a bátorságnak és mértékletességnek és ellentéteiknek igazi lényegét és más etikai érzések és tulajdonságok sajátos természetét is. Ezt bizonyítja a tapasztalat. Hallgatjuk az ilyen bölcseket, és kedélyünk áthangolódik. De attól az elfogadott szokástól, hogy a hasonló elszomorít vagy megörvendeztet, nem vezet hosszú út a valósággal kapcsolatos azonos magatartásig."[1] Az ezt követő fejtegetések során ugyanezt állapítja meg a képzőművészetekről is, és hogy az irodalomról is így gondolkodik, az túlontúl jól ismert tény ahhoz, hogy itt behatóbban kellene foglalkozni vele. Tehát azt a társadalmi hatást, amelyet az antik filozófia a művészettől elvár, a legjobban talán Lessing szavaival lehetne összefoglalni, aki nemcsak ezeket az alaptendenciákat akarta korszerűen megújítani, hanem mindenütt az ókor tapasztalatainak és mindenekelőtt Arisztotelész katarzis-elméletének a nyomába szegődött. Az alapvető társadalmi célki-

1. Arisztotelész: Politika. VIII. könyv. 5. fej.

tűzést Lessing így fogalmazza meg: „a szenvedélyek átalakulása erényes készségekké."[2]

Lessing ezt Arisztotelész katarziselméletének hamis értelmezéseivel vitázva mondja. Általános szokás az esztétikai irodalomban, hogy ezt, ténylegesen Arisztotelész alapvetését követve, kizárólag a tragédiára, a félelem és a részvét indulataira alkalmazzák. Mi viszont azt hisszük, hogy a katarzis fogalma sokkal kiterjedtebb. Mint az esztétika összes fontos kategóriája, elsődlegesen ez sem a művészetből jött az életbe, hanem az életből származott át a művészetbe. Mivel a katarzis a társadalmi élet állandó és jelentős mozzanata volt és maradt, visszatükröződése a művészi megformálás mindig újból felhasznált motívuma, sőt, mi több, a valóság esztétikai ábrázolásának formáló erői közé tartozik.

2 Lessing: Hamburgi dramaturgia Hetvennyolcadik szám Lessing: Laokoón. Hamburgi dramaturgia. Akadémiai Kiadó, 1963 520

A PÜTHAGOREUSOK ZENEELMÉLETÉNEK ARISZTOTELÉSZI BÍRÁLATA

A püthagoreusok kétségkívül hatalmas, korszakalkotó tudományos teljesítményt vittek végbe, amikor felfedezték, hogy a dolgok számszerű jellege tudományos megismerhetőségük hajtóereje. Nem méltathatjuk itt, hogy mi a jelentősége, és melyek a korlátai e tanításnak, amelynek a zene filozófiájára gyakorolt befolyása a ma már alig feltárható kezdetektől Keplerig és a reneszánsz filozófiáig terjed, de azt mégis meg kell mondanunk, hogy a természet jelenségeire és még inkább a zenére való közvetlen alkalmazása nagy veszélyeket is rejt magában. A püthagoraszi világkoncepcióval és tudományos módszerrel szemben az első nyomós ellenvetést Arisztotelész tette; ez a vitája szorosan kapcsolódik ahhoz, hogy elutasította a platóni eszmetant, amely néhány ponton a püthagoreizmushoz csatlakozik. Akárcsak a platóni ideák esetében, Arisztotelész a számoknál és számviszonyoknál is elutasít minden jelenségektől független, magában teljesen önálló, a jelenségeket okságilag meghatározó létezést. Nagyon érdekes, hogy Arisztotelész a szám eszmeszerűségének elutasítását a *számviszonyok* előtérbe tolásával kapcsolja össze, s ezeket nem mint eszméket, hanem mint a tárgyak anyagi szubsztanciáihoz kötött, konkrét meghatározását fogja fel: „Például, ha Kalliasz a tűz, a föld, a víz és a levegő számviszonya, akkor az eszme is számviszony lesz, amelynek alapját bizonyos más alkotóelemek szolgáltatják, és a magában-való ember, akár szám, akár nem, semmiképp sem lesz egyszerűen szám, hanem számszerű viszony bizonyos elemek között, így hát az eszme sem lesz szám."[1] A szám-

1. Arisztotelész: Metafizika. I. könyv, 9. fej.

viszonyok persze már a püthagoreusoknál, Platón *Timaiosz*-ában stb. is fontos szerepet játszanak. Arisztotelész bírálatának jelentősége azonban nem merül ki egyszerűen abban, hogy a számviszony nála ehhez a fontos jelentőséghez jut, hanem az a legfontosabb, hogy megtöri a matematikai, a számszerű, a merőben mennyiségi mozzanat metafizikus, minden dolgok szubsztanciáját betöltő hatalmát, és hogy a számszerűséget a tárgyiasság többi fontos meghatározása közé sorolja be, és ezért ez nem az objektív igazság végső biztosításaként jelenik meg, hanem ellenkezőleg, az ő igazságát kell az objektív valóság tényeihez mérni.

Ha a művészi forma teremtette valóságot „nem-valóságos voltával" való dialektikus egységében a valóság sajátos visszatükrözésének tekintjük, akkor megvilágosodik az ellentmondásos egység a műalkotások zártsága, önmagukra utaltsága s másfelől társadalmilag meghatározott keletkezése és hatása között.

Ez az utóbbi kérdés döntő lett a művészet megítélése számára, azt lehetne mondani, Platóntól Csernisevszkijig; olyan fontos elméletek, mint Arisztotelész katarziselmélete, csak ebben az összefüggésben válnak érthetőkké. *Poétiká*-jában Arisztotelész már szorosan összekapcsolta egymással a két kérdést. Míg Platón a művészi teremtésnek vagy éppenséggel a műalkotásnak önállóságára irányuló tendenciájában olyan motívumot lát, amely növeli bizalmatlanságát, elutasítását velük szemben, addig a *Poétika* azon van, hogy a tragédia formális-művészi sajátosságát is a lehető legkonkrétabban kidolgozza, azzal a tudatos szándékkal, hogy épp formai tökéletességében találja és alapozza meg elméletileg társadalmi-pedagógiai szerepének eszközét. A későbbi esztétika ebben a tekintetben nem jutott túl Arisztotelészen; csak ott, ahol helyes utakon járt, időszerűen konkretizálta zseniális felismeréseit. Arisztotelész felismerte, hogy a műalkotások formai tökélye, amelynek feltételeit csak a műfaj specifikus esztétikai törvényszerűségének teljesítése biztosíthatja, az egyetlen lehetséges reális előfeltevése annak, hogy a művészet megfeleljen társadalmi funkciójának. Így tehát elsőként ragadta meg fogalmilag az elválaszthatatlan összefüggést a művészet esztétikai alkotástökélye és társadalmi jelentősége között.

Ám csak ezzel vált érthetővé a művészet, mint az emberiség tár-

sadalmi fejlődésének fontos mozzanata, anélkül hogy elveszítené sajátos lényegét. Minden elmélet, amely nagyon is egyenes értelemben fogta fel ezeket a vonatkozásokat, szükségképp figyelmetlenül, sőt olykor ellenségesen ment el a művészet művészi lényege mellett. Nem vehették észre, hogy álműalkotásoknak nagy – hasznos vagy káros – hatása, az emberiség fejlődésének távlatából tekintve, mégis többé vagy kevésbé múló volt, hogy ezek az alkotások a felépítmény ama részeihez tartoznak, amelyek az alap elpusztulásával nyomtalanul eltűnnek, sőt, hogy többnyire nincs is szükség az alap megrendülésére, hanem pusztán arányainak kis eltolódása elegendő arra, hogy ilyen termékek végleges feledésbe merüljenek. (Ennek a felismerésnek nincs semmi köze ahhoz, hogy ilyen mulandó alkotások átmenetileg, gyakran hosszabb időre is, társadalmilag nagyon hasznosak vagy károsak lehetnek, hogy ennek megfelelően tényleges hatékonyságuk idején kellően védelmezzék őket, vagy harcoljanak ellenük.) Azok a felfogások ellenben, amelyek az alkotástökélyt mesterségesen elszigetelik társadalmilag meghatározott, maradandó hatásuktól, a művészetet társadalmi „természetvédelmi parkba" helyezik. Noha szerintük a művészet legfőbb értékeit akarják megmenteni, társadalmi tehetetlenséggé alacsonyítják le. Ennek ugyancsak az a következménye, hogy másnemű efemer műveket, amelyekben sovány, partikuláris, gyakran reakciós tartalom formai tekintetben látszattökéletességet ért el, önkényesen a művészeti fejlődés legmagasabb rendű termékeivel emelik egy szintre, ebben pedig szintén a művészet igazi remekeinek lebecsülése foglaltatik.

Arisztotelész még nem tárgyalhatta valóban történetileg a művészetet, neki magától értetődőnek tetszett az általa megállapított összefüggés a művészi tökély és a művészet társadalmi-pedagógiai hatása között. Ennek el kell tűnnie a poliszdemokrácia bukásával – már Arisztotelész többet beszél ennek az összefüggésnek múltjáról, mint jelenéről –, s a gondolati helyreállításáért, a művészet számára való realizálásáért folytatott harc világosan látható minden jelentős esztétikai írásában.

A retorika esztétikai problémája Arisztotelésznél

Az esztétikai sajátosság megismerésének egyik központi kérdése a kategóriáknak ez az esztétikumban végbemenő funkcióváltozása, amely érintetlenül hagyja mindazt, ami e kategóriáknak az objektív valóságban megfelel, amit e kategóriák általánosságban formailag tükröznek. Mégis az esztétika történetében szinte egyáltalán nem foglalkoztak ezzel. Többnyire egyszerűen összetévesztik a kategóriák segítségével történő tudományos visszatükröződést az objektív magánvalóval, vagy – ami szintén gyakran megtörténik – megelégszenek azzal, hogy az esztétikai területnek a tudomány fogalmi világával szemben pusztán egy elvont máslétet tulajdonítsanak; ez a helyzet a hegeli szemlélet szintjével, a belinszkiji képekben történő gondolkodással. Ezt a problémát – mint sok mást – egyedül Arisztotelész látta helyesen. De ő is csak – amennyire ma pontosan tudhatjuk, hiszen esztétikai írásainak egy része elveszett – a megismerés és a retorika különbségére vonatkozóan. Ez azonban mit sem változtat álláspontja elvi jelentőségén, hiszen ismeretes, hogy a klasszikus ókor a retorikát a művészetek közé sorolta, így hát Arisztotelész joggal érezhette, hogy a tiszta megismerés és az esztétikum kategóriái közti különbségről mond valamit. Annál is inkább, mert amikor azt tárgyalja, hogy miként mennek át, összekapcsolódva, az egyes elmés mondások entimémákba (így nevezi a szillogizmusnak ezt a megjelenési formáját), az előbbiek specifikus sajátosságát abban látja, hogy „az emberi cselekvések területére és arra vonatkoznak, amit a cselekvésnél választanunk és kerülnünk kell."[1] Ezzel Arisztotelész világosan

1. Arisztotelész: Retorika. II. könyv. 22. fej. Az idézetet A. Stahr német

megrajzolta a választóvonalat a művészet antropomorfizáló jellegének irányában. Az apodiktikus és a retorikus területet (azzal a közbülső helyzettel, amelyet nála a dialektika itt elfoglal, nem kell foglalkoznunk) ténylegesen úgy választja szét, objektíve, hogy az első az igazzal, a második a valószínűvel foglalkozik, szubjektíve pedig a retorikának „a valószínű és hihető, az emberek jellemére és érzéseire *ηθη* és *πάθη* való tekintettel a tárgya".[2] Mindebből világosan kiderül, hogy Arisztotelész ott húzza meg a választóvonalat, ahol a dezantropomorfizáló, merőben az objektív igazsághoz igazodó apodiktikával ellentétben a retorikának az emberek jellemével és viszonylataival van dolga, és ezekre akar hatni. Tudjuk, hogy ez a viszony a retorikában sokkal direktebb, közvetlenebb, mint magában a művészetben. A klasszikus ókor sokkal csekélyebbnek látta ez utóbbi különbségeket, mint mi; nemcsak azért, mert a retorika művészetnek számított, hanem mert maga a művészet is sokkal közvetlenebbül kapcsolódott – a valóságban és az emberek tudatában egyaránt – az emberek társadalmi gyakorlatához, mint napjainkban. (Ha ez utóbbi szempont kiélezése meg is könnyíti azt, hogy a retorikát művészetnek fogják fel, mégsem szabad elfelejtenünk, hogy ez a művészetfelfogás még társadalmi vonatkozásainak ilyen eltúlzásában is sokkal mélyebben ragadja meg a művészet lényegét, mint a modern, fetisizált individualizmus.) Mindenesetre Arisztotelész két olyan alapvető gondolkodási formából indul ki, mint az indukció és a szillogizmus, és ezt a belátást így alkalmazza a retorikára: „*Entimémának* egy retorikus szillogizmust, *példának* pedig egy retorikus indukciót neveznek. De minden szónok úgy jut meggyőző erőhöz, hogy vagy példákat, vagy entimémákat hoz fel, és azt mondhatnánk, hogy ezzel területük ki is merült."[3]

nyelvű fordításából vettük. Érdekes megfigyelni, hogy Goethe is – anélkül, hogy az esztétikával való kapcsolatot kulónosebben kiemelné – azt jelöli meg e kategória sajátosságának, hogy az általánost úgy határozza meg, mint ami sok esetre emlékeztet bennunket, és azt kapcsolja össze, amit egyedenként már megismertunk. Maximen und Reflexionen. XXXIX. III. Goethe tehát szintén az itt végrehajtott szintézis felidéző funkcióira céloz.

2. K. Prantl: Geschichte der Logik im Abendlande. I. kot. Berlin 1955. 103.

3 Arisztotelesz: I. m. I. konyv. 2. fej.

Számunkra itt főként az a fontos, hogy itt a két terület alapvető formáiról van szó, amelyek az objektív létbe bocsátott közös gyökereik kifejezett megőrzésével – nem döntő, milyen mértékben beszélt Arisztotelész úgy róluk, mint a valóság visszatükröződésének különböző formáiról –, a mindenkori társadalmi szükségleteknek megfelelően, különböző formákat vesznek fel. Különösen fontos, hogy az esztétikumba történő transzformáció mindkét esetben arra irányul, hogy alkalmassá tegyen érzések, szenvedélyek stb. felidézésére. Arisztotelész a maga nagyszerű és gyakorlati matter of fact módján tömör leírást ad erről: „Az entimémákban ugyanis nem szabad sem távol eső tételből kiindulni, sem minden közbülső tagot részletesen előadni; az első eljárás homályossághoz vezet, mert a felfogó értelemnek túl hosszú utat kell megtennie, és az utóbbi szószátyársággá válik, mert az ember magától értetődő dolgokat mond."[4] A példánál (paradigmánál) még meggyőzőbb az esztétikumra való közvetlen vonatkozás. Arisztotelész itt is abból indul ki, hogy a példa az indukció analógiája, amely a retorika számára készült. A konkrét elemzés során azonban nagyon hamar túlmegy az életben előforduló példa kissé analogizáló jellegén, és olyan, már kifejezett költői formák használhatóságát taglalja, mint a parabola vagy a mese. Láthatjuk tehát, hogy még a közvetlen esztétikai műfajok is képviselhetnek esztétikailag olyasmit, aminek a megismerés folyamatában az indukció felel meg. Jellemző itt, hogy a paradigma azáltal, hogy az indukció hosszú útját az érzékletes tömörség kedvéért lerövidíti, sőt, útja helyett, folyamata helyett, a különböző egyedi jelenségekben kikeresi a törvényszerűen közös jellegzetességet, és ezt a közöst egyetlen esetre csökkenti és koncentrálja, bizonyos mértékig hátrahalad az analógia felé. Mégis sokkal több, mint az analógia. Benne kell összefoglalni egy jelenség vagy jelenségcsoport tipikusságát, amelynek közvetlen formája segítségével – direkt módon, árnyalva vagy ellentétek útján – önmaga vagy más alak tipikusságát felidézően nyilvánvalóvá kell tennie.

*

4. I. m. II. könyv. 22. fej.

Bármilyen messzire távolodtunk is látszólag Arisztotelész mély és nagy horderejű ösztönzéseitől, egyre csak az ő problémájáról van szó: arról, hogy az objektív valóság kategóriáinak tárgyiasságát a felidézések rendszerévé kell változtatni, amely megőrzi az objektivitás döntő tartalmát, de olyan formában, amely szakadatlanul és közvetlenül az emberre vonatkozik, és a valóságot, mint az ő világát, tükrözi vissza a számára. Minden művészet okozta öröm végső soron abban gyökeredzik, hogy éppen ezt az emberhez tartozó, emberhez mért világot élik át benne. Ennek – objektíve – semmi köze sincs ahhoz a direkt örömhöz, amelyet a kínált tartalom okoz. Ahol a művészet, akarva vagy kényszer hatása alatt, ilyen feladatot tűz maga elé, ott – igen specifikus kivételektől eltekintve – megszűnik mint művészet, mindegy, hogy a tartalmat e követelményeknek megfelelően megrostálták-e, vagy pedig ezekhez a követelményekhez idomították-e hozzá egy tetszés szerinti tartalmat. Másutt már Arisztotelész is kimondta,[5] hogy egy tárgy okozta művészi örömnek, a receptivitásban történő gyönyörteli átélésének semmi köze sincs ahhoz, hogy vajon konkrét megvalósulását (ember, helyzet, esemény stb.) az életben mint realitást örömmel fogadnánk-e. Az esztétikai képződménynek és hatásának lényegét éppen az adja, hogy az ember a művészi ábrázolásban ellenállás nélkül, sőt lelkesülten fogadja magába mindazt, amit az életben elutasít, amitől menekül, undorodik vagy fél. A kategóriák Arisztotelész által felismert átváltozása egyik legmélyebb oka annak, hogy a művek irányítani tudják a befogadót. Egy világba vezetik be, és hagyják, hogy látszólag szabadon mozogjon itt, noha élményeinek minden léptét a mű egynemű közege kormányozza. Ha az ábrázolt tartalom megfelel a formának, akkor úgy látja, hogy a mű világa őneki magának felel meg, azoknak a követelményeknek, amelyeket az ember önkéntelenül és szakadatlanul környezetével szemben támaszt. Ebből fakad az az öröme, hogy egy ilyen világot (még ha tragikus is) a művésszel együtt át tud élni.

5. Arisztotelész: Poétika. IV. fej.

Felettébb fontos, hogy Platón és az újplatonizmus között Arisztotelész áll, az esztétikum sajátosságának igazi felfedezője. Megállapításainak korszakalkotó jelentőségét különböző összefüggésekben már kifejtettük; főként arra a tényre gondolunk, hogy világosan felismerte, miben különbözik az esztétikai visszatükröződés egyrészt magától az élettől, másrészt ennek tudományos visszaadásától. Felismerte az emberi gyakorlat egészéhez s az etikához való viszonyát is. Az esztétikai tételezésnek, az önálló művészet tételezésének általa felismert sajátossága tehát nem etikátlan és nem is etikaellenes. Csakhogy a platóni – jócskán mechanikus – mintaképviszony helyébe a katarzis bonyolult dialektikája lépett. Ahogy Arisztotelész ismeretelméletileg leküzdötte Platón ideatanának transzcendenciáját, úgy katarzisa is az etika mindennemű teológiai transzcendenciája ellen irányul: a katarzisban az ábrázolt emberi sorsok minden egyes ember saját erőit hozzák mozgásba, hogy segítségükkel – és kizárólag e saját erők segítségével – megjavítsák saját életüket és énjüket. A műalkotások benső, immanens, evilági beteljesülése ily módon az emberi lélek evilági beteljesülésének szolgálatában áll. Arisztotelész művészetfelfogása ezen az alapon nem kevésbé társadalmi – társadalomból fakadó és társadalomba torkolló –, mint Platóné; éppoly kevéssé állítja az egyént elvontan a társadalommal szembe, mint ez az újkorban oly gyakran megtörténik, csakhogy a művészet társadalmi-pedagógiai ereje nála esztétikai önbeteljesülésből fakad, és nem – mint Platónnál – a tulajdonképpeni művészi elvek megmerevedéséből vagy megszűnéséből. Arisztotelész mint az esztétikum sajátosságának felfedezője,

a művészet lényegét egy emberi evilágiságban, minden emberi tevékenység helyes „közép"-jének keresésében alapozza meg.

Ez a vívmány Nyugaton többé már nem ment teljesen veszendőbe; Arisztotelész nélkül talán az újplatonikus kompromisszum sem jöhetett volna meglevő formájában gondolatilag létre, és aligha uralkodhatott volna úgy el a középkori esztétikán, mint tette. De egy filozófia hatékonysága, mindenkori konkrét befolyásának tartalma és módja nemcsak és többnyire nem is elsősorban a saját tartalmától függ. A mindenkori kortendenciák időszerű-gyakorlati követelményei számára ez csupán – persze már meghatározott módon megformált – nyersanyag, amelyet a kor saját szükségleteinek megfelelően dolgoz fel. Így például az arisztotelészi esztétika csaknem egy évezreden át valódi lényegét legyengítő, sőt eltorzító módon hatott tovább, és így kivívott „tekintélye" a középkorban hosszú ideig szellemileg és főként érzelmileg gátolta annak felismerését, hogy egy tudatos evilági művészet koncepciója – tárgyilag szükségképpen – csak benne találhatja meg valóban megfelelő megalapozását. Lessing nagy tette, hogy az arisztotelészi esztétikának ezt a jellegét újból felismerte és feleleventette.

PLATÓN, PLOTINOSZ ÉS AZ ÚJPLATONIZMUS

A PLATÓNI ANTROPOMORFIZÁLÁS ÁLTALÁNOS JELLEGE

Attól a pillanattól kezdve, amikor az antropomorfizáló általánosítás demiurgoszt tételez a világ fölé, végbemegy a transzcendencia abszolutizálása is. A világ így vagy úgy, eddig vagy addig a fokig megismerhető, innen kezdve pedig megismerhetetlen, a teremtőt általános értelemben transzcendensként tételezik; a teremtő és a teremtett között fokozatosan hierarchia fejlődik ki, amelyben az előbbinek abszolút minőségi felsőbbséget tulajdonítanak. Ezt a szubjektumból kiinduló munkafolyamatot patetikus általánosításából tökéletesen meg lehet érteni. A görög filozófiában is – különösképpen Platón és Plotinosz – így értékelik ezt a viszonyt: a teremtő feltétlenül magasabban áll alkotásánál. Évezredekig tartó folyamatra, a szerszámok, eszközök, sőt gépek hatalmas fejlődésére van szükség ahhoz, hogy az idealista filozófia e minden tekintetben hamisan felfogott viszonylatokat fonákjáról visszafordítsa; ez történik a hegeli dialektikában.[1]

1. Hegel: A logika tudománya 2. köt. Akadémiai Kiadó, 1957. 346.

A teremtő és teremtett hierarchiája, a platóni ideatan és az álantropomorfizálás

Ez a klasszikus ókorban létrejövő hierarchia a későbbi gondolkodásban döntő jelentőségre jut. Az általános tartalmat tekintve fokozatosan a primitív vallásos elképzelésekhez tér vissza, azonban ezt a fordulatot fejlettebb filozófiai alapokon hajtja végre, a tudományos-módszertani előrehaladás eredményeit részben felszívja magába, és ezáltal megteremti annak gondolati alapjait, hogy a vallás a civilizáció, a tudomány magasabb fokán is fenn tudjon maradni. Nem szükséges részletesen kifejtenünk, milyen fontos ez a tendencia, amely a tudományos kutatás egyes eredményeit, sőt gyakorlatilag szükségszerű módszerét (a dezantropomorfizálást beleértve) fenntartja, kihasználja, sőt egyes esetekben akár tovább is fejleszti, és ugyanakkor teljes mértékben elveszi világnézeti élét: a dezantropomorfizáló módon végrehajtott tudományos kutatás ugyanis ennél az irányzatnál a „végső kérdések" tárgyalásakor új antropomorfizálásba csap át. Erre klasszikus példa a platóni ideatan; természetesen Keleten is felbukkannak hasonló megoldási kísérletek, amelyek azt tűzik ki célul, hogy a tudományos módszert megmentsék a gyakorlat számára, de a (vallásos) világnézeti kérdésekben ne juttassák befolyáshoz. Mivel azonban Keleten a papság többnyire sokkal szilárdabban uralkodik a szellemi élet felett, mint Görögországban, bármelyik időszakban, az antropomorfizáló misztikát sokkal korábban, radikálisabban és konfliktusmentesebben lehetett az egyes tudományágakba beépíteni, mint a klasszikus ókorban, ahol ezt a hanyatlást az elvi dezantropomorfizálás egész korszaka előzte meg, és ahol a tudományosságra való törekvés nem adja át harc nélkül a terepet. Másrészt az a Platónnal kezdődő tevékenység, amely a világnézetet az antropomorfizálásra

vezette vissza, csaknem egy évezredre meghatározta a tudományos gondolkodás sorsát Európában, és időnként csaknem teljesen feledtette a klasszikus ókor valódi vívmányait.

Mivel ez a visszahatás a dezantropomorfizáló gondolkodás büszke magaslatán következik be, és maga is jelentős filozófiai eredményeket mutathat fel (a dialektika platóni továbbfejlesztése), nem állhatunk meg annak a ténynek egyszerű rögzítésénél, hogy az eszmék világának antropomorfizáló vonásokat kell hordoznia, és az sem elegendő, ha ennek társadalmi okait is felfedjük; az így létrejövő ellentétet közelebbről is meg kell világítanunk. A platóni ideavilág mély kétértelműsége azon alapul, hogy a legmagasabb rendű absztrakciónak, a tiszta érzékfölöttiségnek és a legelevenebb konkrétságnak kell benne egyidejűleg és egymástól elválaszthatatlanul megtestesülnie. Az eszmék világában érzéki-misztikus formákban testesül meg a dolgoktól elválasztott, önállóvá változtatott lényeg és az a teremtő, hatékony erő, amely a jelenségek világát létrehozza. Magánál Platónnál gyakran még csak lappang ez a kétértelműség, de az újplatonizmusban teljesen nyíltan kifejlődnek összes ellentmondásai. Ezért fejtegetéseinkben Plotinoszhoz kapcsolódunk, aki az eszmék világáról ezt mondja: „Ha az intelligibilis szubsztanciáról és az ottani nemekről és princípiumokról beszélünk, egy intelligibilis önállóságot kell feltételeznünk, éspedig úgy, hogy ez valóságosan létezik, még magasabb fokon, ugyanis a testi levést és az érzéki tapasztalást és a mennyiségeket már elvonták belőle . . .”[1] Tehát röviden összefoglalva: az eszmék világa maga a valóság – amely ennek képmása és terméke –, mínusz a levés és a mennyiség. E két absztrakció – mint absztrakció, mint tiszta gondolati művelet – magában véve végrehajtható lenne, noha a tárgyi világ racionális megismerése szempontjából a mennyiségi viszonylatok felkutatása nélkülözhetetlennek bizonyult. De hogyan teremthető meg, mint Plotinosz követeli, a kapcsolat ehhez a világhoz, ha ezt – a feltételnek megfelelően – nem mint az érzékileg adottból nyert puszta absztrakciót fogjuk fel? Egy létező világ – és ennek, mint tudjuk, az anyag puszta lehetségességével ellentétben, a legmagasabb rendű aktuali-

1. Plotinosz: Enneaden. VII. II. könyv. 7. fej. II. köt. Berlin 1878. 263.

tásnak kell lennie –, amelyet az érzéki, nem-érzéki, érzékfölötti közvetlenségbe felvesznek, és ugyanakkor mint a tulajdonképpeni valóság tiszta lényegét, egyedüli szubsztanciáját és mozgatóerejét fogják fel – hogyan fogalmazható meg az a módszer, amely ezt elfogadhatóvá teszi?

Ehhez az „intellektuális szemlélet" koncepcióját kellett kigondolni. (A fogalom a lényeges, és nem az, hogy mikor és hol vezették be a műszót.) Ez a koncepció átveszi a tudománytól a dezantropomorfizálás bizonyos – természetesen eltorzított – mozzanatait. Az ugyanis nyilvánvaló, hogy az ilyen valóság – amely a közvetlen érzékelésnek megfelel ugyan, de levés és minőség nélküli – a gondolkodás normális eszközeivel nem fogható fel. Itt azonban nem lehet a mindennapi gondolkodáson a tudományos dezantropomorfizálás egyszerű továbbfolytatásának segítségével túlhaladni. Nemcsak azért lehetetlen ez, mert a mennyiségi viszonyok absztrahálásának, a levésben megnyilvánuló törvények megragadásának épp ebben döntő szerepe van, hanem azért is, mert itt annak a tendenciának kell uralkodnia, amely a jelenségek tiszta magánvalóságát az emberi befogadóképesség tulajdonságainak lehető legteljesebb kiiktatásával akarja megragadni, míg a platóni „érzékfölötti valóság" elválaszhatatlan kapcsolatban áll az embernek mint embernek a lényegével. Az a követelmény keletkezik tehát, hogy a gondolkodás emelkedjen az emberek antropológiai színvonala fölé, és ugyanakkor mégis – megtisztítva – őrizze meg ezt, sőt épp e megtisztítás révén valósítsa meg összes lehetőségeit. Ezen alapul, mint már megállapítottuk, mély rokonsága a vallásos magatartással: mindkettő közvetlenül kapcsolja össze a mindennapi élet szubjektumát és objektumát, miközben érzelmileg nyomatékosan e szféra fölé emelkedik, sőt patetikusan elhagyja és tagadja ezt a szférát. Az ilyen egyidejű ténykedés tehát egyrészt fenntartja a mindennapi életre jellemző közvetlen kapcsolatot az elmélet és a gyakorlat között, e felfogásnak azokkal a korlátaival együtt, amelyek az igazi objektivitásba való behatolást gátolják, másrészt a valósággal kapcsolatos normális magatartás feladását feltételezi: mivel az objektum (az intelligibilis valóság, az eszmék világa) több mint emberi, a szubjektumnak is saját

színvonala fölé kell emelkednie ahhoz, hogy befogadására képessé váljon.

Látszólag itt a tulajdonképpeni emberré válás egyik aktusáról van szó: az eszmetan és a vallás egyaránt azon a véleményen van, hogy az emberi lélek csak itt találhatja meg önmagát, ellentétben a tudományos magatartással, amelyben – állítólag – az emberi létet elhagyják, megerőszakolják, kiürítik és eltorzítják. (Ez a merev ellentét természetesen sokkal későbbi fejlődés eredménye. Platón szerint még a matematika és a geometria nélkülözhetetlen feltétele annak, hogy az ember az ideák világába „beavatást" nyerjen, hogy megközelíthesse, és megtalálhassa a hozzá vezető utat; az újplatonikusoknál az ellentét már kissé világosabb, de még mindig nagymértékben lappang, és csak az újkorban lép nyíltan előtérbe, amikor az emberek emberi léte, integritása szempontjából veszélyesnek fogják fel, hogy a világot „megfosztják isteneitől"; ezen a véleményen van például Pascal is.) Valójában homlokegyenest ellenkező a helyzet. A tudomány dezantropomorfizálása eszköz arra, hogy az emberek úrrá legyenek a világon: annak a magatartásnak a tudatosítása, módszerré való emelése ez, amely, mint kimutattuk, a munkával kezdődik meg, s az embert kiemeli az állati létből, és hozzásegíti ahhoz, hogy emberré alakítsa magát. A munka és a belőle kinövő legmagasabb rendű tudatos forma, a tudományos magatartás ezáltal nemcsak a tárgyi világ fölötti uralom eszköze, hanem ettől elválaszthatatlanul kerülő út is, amely a valóság gazdagabb feltárása következtében magukat az embereket gazdagítja, és összetettebbé, emberibbé teszi, mint amilyenek egyébként lehetnének. Az intellektuális szemlélet és a vallás azonban, amikor az embert a mindennapi élet fölé akarja emelni, abból indul ki, hogy az ember lényege önmaga számára éppoly transzcendens, mint az objektív, földi élet szemszögéből nézett eszmevilág vagy vallásos „valóság". Minden itt javasolt módszer, az Erósz tanától az aszkézisig, ekszтázisig stb., arra való, hogy az emberekben e transzcendens lényeg iránti törekvést fölébressze, és ezt a transzcendenciát egymást kizáró módon, ellenségesen, elutasítóan szembeállítsa a valódi emberrel.

Így tehát itt álantropomorfizálás jön létre, mégpedig kettős értelemben, objektív és szubjektív módon egyaránt. Objektíven,

amennyiben egy „emberfölötti", „emberentúli" világot teremt, amely állítólag nemcsak független az emberi tudattól, mint a valódi világ, hanem betű szerinti értelemben is egy túlvilágot képvisel, és ezt minden más érzékelhető és elgondolható létezéssel szemben valami minőségileg különböző és magasabb rendű valóságnak fogja fel; mozzanatainak teljességére mégis egy emberentúli világba vetített antropomorfizálás jellemző. Szubjektíven, mert ha a szubjektum egy ilyen világot elfogad, akkor meglevő emberi létével és erkölcsileg megformált személyiségével is radikálisan szakítania kell, mert csak így teremthet e világgal termékeny kapcsolatot. Noha Platón Erósz-tana abban a folyamatban, amelyben az emberi etika az ideavilág intellektuális szemléletéhez emelkedik fel, az átmenetnek nagyobb szerepet biztosít, mint a törésnek és az ugrásnak, mégis jogosan élezzük ki az emberen belüli etikával szemben megnyilvánuló szubjektív ellentétet, mint e felemelkedés szubjektív mozzanatát. Mert a tanítványok a lappangó ellentétet itt is habozás nélkül nyíltan szembeszökő ellentétté fejlesztették tovább.

Minden igazi etikára jellemző, hogy – bármilyen messze vannak is az etikai parancsok a mindennapi élet gyakorlatának átlagos színvonalától – ahhoz az emberen belüli lényeghez folyamodik, amelyet minden ember mint személyiség magában foglal; bármilyen nagy belső harcokkal, bármilyen mély válságokkal jár is ennek kibontakozása, az általánosságban vett emberi személyiség immanens körét ez mégsem feszíti szét; hiszen az etika megkövetelte lényeg, bármilyen nehezen vívható ki, mégis minden egyes embernek mint embernek a lényege. Az eszmék világához való felemelkedés szubjektív mozzanata azonban épp ezen a ponton megtörik: még az etikailag megvalósított emberi lényeg is pusztán földi, anyagi, teremtményszerű ahhoz a szubjektumhoz képest, aki méltó és képes arra, hogy az ideavilág intellektuális szemléletének részese legyen. Tehát még ebben a szférában is, amelynek lényege az emberi léthez való kötöttség, dezantropomorfizálásról van szó. Ez azonban itt is az áldezantropomorfizálás bélyegét viseli magán. Mert valóban és konkrétan nem győzi le azokat a szubjektív mozzanatokat, amelyek az embert a mindennapok felszínéhez bilincselik, és akadályozzák abban, hogy énje

lényeges jegyeit önerejéből kidolgozza, hanem ehelyett elvontan és transzcendensen azt követeli, hogy az egyén az általánosságban vett emberi határait haladja túl. A helyzet lényegéből következik, hogy azok az etikai áramlatok, amelyek az emberek – társadalmi fejlődéssel mélyen összefonódott, benne gyökeredző – immanens emberi magvát akarják kidolgozni és meghatározni, a felfogás és a kifejtés módjában is egy valóban objektív, tudományos fogalomalkotásra összpontosíthatják a figyelmüket. Ezzel szemben annak, aki absztrakt-transzcendens módon túl akar haladni az emberin, ha eljárását elméletileg és gyakorlatilag általánosítjuk, a mágikus-vallásos szokások, rítusok stb. közelében kell kikötnie, vagy akár meg is kell valósítania őket. Ez már az ókor újplatonikus, újpüthagoraszi stb. iskolájában megtörtént, mielőtt még a keresztény teológia ezeket a filozófiákat bekebelezte volna. Tehát az áldezantropomorfizálás szubjektíve is végbemegy itt.

Itt még csak mellékesen jegyezzük meg, hogy amikor egy emberentúli eszmevilág koncepciója antropomorfizmusba csap át, szükségszerűen jelentős mértékben magába fogad – persze gyakran öntudatlanul – bizonyos esztétikai princípiumokat. Ez magától értetődik. Ugyanis az eszmevilágot érzékfeletti-érzékletes jellege szükségszerűen a művészet bizonyos fontos jellemvonásaival, pontosabban a művészi alkotás elveinek – szintén transzcendensbe vetített – álmegvalósításaival látja el; a tökéletes vagy legalábbis emberfölötti demiurgosznak szükségképpen művészfelettinek is kell lennie. Ebből következik az is, hogy Platón határozottan, Plotinosz pedig fenntartással, de mindketten elutasítják a művészetet. (E művészetellenesség tartalmát tekintve pontos ellentéte annak, amit a Szókratész előtti filozófusoknál megállapítottunk.) Hosszabb részletet idézünk Plotinosznak az „intelligibilis szépségről" szóló fejtegetéséből, hogy az olvasó e problémakör általános körvonalait világosan láthassa; de az esztétikai következtetéseket csak elemzésünk előrehaladottabb szakaszában vonhatjuk le. Plotinosz ezt mondja: „És mindegyikben önmagában megvan minden, másrészt másban mindent lát, úgyhogy mindenütt minden van, és minden mindennel egy, és mindegyik minden – és mérhetetlen a ragyogás... Mindegyiknél valami más magasodik ki, de ez egyúttal mindent megmutat. Tiszta mozgás is van itt, mert men-

tében nem térít el valami mást tőle különböző mozgásától, és a nyugalmat sem rendíti meg, mert változandóság nem zavarja meg; és a szép azért szép, mert nem a szépben van. Egyik sem idegen földön lépdel, hanem minden hely ő maga, és mivel pályája felfelé irányul, kiindulópontja is vele megy, és sem ő, sem a tér nem más... Itt (az érzékek világában) a részből egy másik rész származik, és minden rész egyedül önmagáért marad; ott azonban mindig az egészből származik minden rész, és mégis egyszerre létezik a rész és az egész. Noha résznek látszik, de éles szemmel látható benne az egész. Ott fent a látás nem fárad el, nem csömörlik meg, nem marad abba; hiszen ott nem volt hiány, amelynek végső teljesedése után kielégülés következhetnék, sem sokféleség vagy különbözőség, hogy esetleg ne tetszenék, ami másé: fáradhatatlan, kimeríthetetlen minden."[2] Nyilvánvaló, hogy Plotinosz itt minden kategóriát és kategoriális vonatkozást – természetesen eksztatikusan túlzó módon – az esztétikából önállósított.

2. I. m. V. VIII. könyv. 4. fej. II. köt. 204.

A költőkkel szembeni ellenőrzés, amely az egész Szókratész előtti filozófián végigvonul, azon alapul, hogy versengve, különböző oldalakról és ellentétes eszközökkel harcoltak a hagyományos vallás ellen, és ellentétük e rivalizálásból ered. Persze az is világosan kitűnik, hogy e filozófusok a költészetet tisztán mint világról szóló közlést fogták fel, és – legalábbis filozófiai magatartásukat tekintve – keveset törődtek specifikus esztétikai sajátosságával.

*

Platón művészettel szembeni elutasító magatartását nem szabad a korábban jelzett polémia folytatásának felfognunk; inkább szigorú ellentéte ennek. (Természetesen a püthagoreusok vagy orphikusok kivételével, akik sok tekintetben előfutárai idealizmusának.) A platóni elutasítás ugyanis nem a vallásos antropomorfizmus legyőzéséért folytatott versengésből született, mint a Szókratész előtti filozófusoké, hanem ellenkezőleg, forrása a vallásos hagyományok védelme a művészet ama törekvésével szemben, amely a változó valóságot mindig új formákban, a valódi változásoknak megfelelően akarja visszatükrözni. Életművét lezáró késői alkotásában, *A törvények*-ben, ennek megfelelően az egész görög művészetfejlődéssel szemben állást foglal, és az egyiptomiak bölcsességét dicsőíti, akik minden újítást elvetnek, és akiknek művészete az évezredek folyamán mit sem változott. (Itt kizárólag Platón filozófiai álláspontja a fontos; ebben az összefüggésben lényegtelen, hogy megállapításai fedik-e, és ha igen, akkor menynyiben fedik az egyiptomi művészet realitását.) Platón a „kiemelkedő okosság jelének" tekinti, hogy az egyiptomiak egyszer s

mindenkorra pontos előírásokat dolgoztak ki az összes művészi tevékenység számára. „S miután ezt elrendelték, a szent ünnepeken megmutatták, mik és milyenek a szép taglejtések és dallamok; és ezeken túl nem volt szabad új útra térni sem a festőknek, sem másoknak, akik bármiféle alakzatot alkotnak, és még gondolniok sem volt szabad másra, mint az ősi formákra; és máig sem szabad sem ezekben, sem általában a múzsai művészetben. S ha utánanézel, azt fogod találni, hogy náluk a tízezer évvel ezelőtt festett vagy faragott művek ... a mostani alkotásoknál sem nem szebbek, sem nem rútabbak, s ugyanazon technikával készültek."[1] Platón ezzel azokhoz az elvekhez tér vissza, amelyeket akkor tárgyaltunk, amikor a művészet sajátosságának eredetét, a művészetnek a mágikus gyakorlat primitív és differenciálatlan komplexumából történő kiválását tárgyaltuk. Arra gondoltunk, hogy egyrészt a mágikus gyakorlattól megszabadított mimetikus erők spontánul és állandóan arra törekedtek, hogy esztétikai tételezésként kiélhessék önmagukat, és önállóságra jussanak, de másrészt magának a mágiának – amelyben a mimézis minden mozzanatát az általa állítólag uralt „erők" megbilincselésének vagy kiszabadításának fogják fel – e mágikus hatás kedvéért minden mimetikus mozzanatot végérvényesen, rituálisan rögzítenie kell. A görög művészeti fejlődés specifikuma éppen azon alapul, hogy korán és radikálisan meg tudott szabadulni ezektől a bilincsektől, míg ezeket Keleten – akár valláshoz való átmenetet alkotó mágikus hagyományokként, akár új vallásos funkcióban – túlnyomórészt rituálisan rögzítették. Az idős Platón itt határozottan a mágikus-vallásos hagyomány mellett és a specifikus görög kultúra fejlődési tendenciái ellen foglal állást. Ez Platón művészetelméletének utolsó és legkövetkezetesebb kicsúcsosodása.

Már Platónnak ez a végső állásfoglalása is megmutatja azt az alaptendenciát, amely szerint a művészetet megítéli: a művészetet, ahogyan valójában Görögországban kifejlődött, vagyis egy olyan művészetet, amely az esztétikum önállóságát kibontakoztatva érvényre juttatja, következetesen ki kell űzni az újonnan

1 Platón: A törvények II. könyv. Platón Összes Művei 2. kot. Bp. 1943. 678. k.

berendezendő platóni poliszból; álláspontját nem gyengíti, hanem inkább konkretizálja, hogy ezenkívül a platóni rendszerben van egy idealisztikus transzcendens, messzemenőkig teologizált „szépség" is, és Platón a mágikusan-teologikusan szabályozott művészetről elismeri, hogy szociálpedagógiája alkotóelemei közé tartozik. Európa földközi-tengeri országaiban a fejlődésnek ezen a fokán persze már reakciós utópia a mimézis mágikus szertartásához való visszafordulás. A művészetnek az emberi tevékenységek társadalmi szellemi rendszerében elfoglalt helyéről vallott platóni felfogás hosszú és jelentékeny utóhatása nem annyira Platón következetes radikalizmusának vonalán megy végbe, mint inkább azon, amelyet az újplatonizmus, főként Plotinosz, a valódi viszonyoknak megfelelően módosított és mérsékelt. Erről is beszéltünk már, és főként arról szóltunk, hogy miként hajlik el az esztétikai visszatükröződés értékelése terén. Ebből az újplatonizmus számára az következik, hogy a művészet, mint az ideavilág képmásainak képmása, nem feltétlenül alacsonyabb értékű és elvetendő, hanem fontos jelentőségre tehet szert, ha a transzcendencia emberi ábrázolásának szolgálatában áll, tehát – mint a megismerés – megpróbál az ideavilághoz felemelkedni. E hangsúlyeltolódás révén a művészet megőrizheti értékét a teológia szolgálatában, és ez a teológia azután a gnózis közvetítésével, persze néhány módosítással, döntővé vált a művészet keresztény felfogása számára.

Platón kétségkívül sokkal következetesebb, mint újplatonikus követői. Ha elméletét magában véve és nem következményeiben vesszük szemügyre, akkor megmutatkozik, hogy – ellentétes főiránya ellenére – mégis bizonyos pontokon kapcsolódik elődeihez. Az esztétikai visszatükrözés platóni elutasítása ugyanis szintén megőrizte a világkép dezantropomorfizálásáért folytatott harc bizonyos elemeit, amelyek Platón matematikához és geometriához való viszonyából következnek. Így mindenekelőtt a művészet ellen intézett híres, általános támadásából kiviláglik a mérték objektivitásáról vallott szemlélete, amelyet szerinte a művészet meghamisít azáltal, hogy megáll a jelenségnél, és az önmagában vett tényállást eltorzítva adja vissza. Ehhez járul az a motívum, amely már az *Ión*-ban is felmerült, hogy költők mindig csak az élet olyan tárgyi viszonylatairól írnak, amelyekből semmit sem értenek meg;

Platón – filozófiailag nézve – itt is a valóság olyan visszatükrözését követeli meg a művészettől, amely minden tekintetben, így a jelenség és a lényeg, a tartalom és a forma stb. viszonyának vonatkozásában is pontosan megfelel a tudományos visszatükröződésnek. Platón mindezt természetesen specifikus ismeretelméletébe építette be, amely szerint minden empirikusan létező tárgy csak az ideavilágban levő eredeti képmása. Míg azonban a tudományos visszatükrözés az utat felfelé, az igazi képmások felé kutatja, a művészetben a képmások megvetendő másolata jön létre. A dialógus úgy magyarázza meg ezt a hierarchiát, hogy istennel, az ideák alkotójával, a tapasztalati világban dolgozó mesterembert (például asztalost), ezzel pedig a puszta másolót (festőt) állítja szembe. A kritika a művészet tartalmainak elítélésében csúcsosodik ki, mivel ezek a szenvedélyt, az etikai eszménynek, az értelmes és nyugodt kedélyállapotnak az ellentétét példaképpé emelik; de miként lehetne a művészetben tisztelni és dicsérni azt, ami miatt az életben szégyenkezni kellene?[2] Láthatjuk: Platón gondolatilag egyszerűen semmibe veszi mindazt, ami az esztétikai tételezésben specifikus; a platóni művészetfilozófiának ezt az értelmét életrajzilag paradoxszá teheti, és ezzel filozófiatörténeti problémává változtathatja ugyan, hogy néhány fiatalkori műve, mint például a *Lakoma*, magasrendű művészi képességekről tesz tanúbizonyságot, de ez a tény nem távolíthatja el e felfogást az esztétikai gondolkodás történetéből, és nem is gyengítheti le kompromisszumos módon.

2. Platón: Az állam. X. könyv. I. m. 1. köt. 1125. k.

Már Démokritosz is komoly kezdeményezést tett arra atomelméletében, hogy megszabadítsa a valóság tényleges magánvalóját minden szubjektivista érzelmi megterheléstől, és egy tudományos világkép alapjává tegye. A rabszolgatársadalom, a gazdaság technikai fejlődése és a természettudományok közti termékeny kölcsönhatás szükségszerű hiánya természetesen gátat szab annak, hogy e vázlatot konkrét tudományos világnézetté, az összes ismeret tudományos módszertanává és ezzel együtt mindenoldalúan megtermékenyítő erejévé lehessen kiépíteni. És ez a harc még azután sem szűnik meg, miután Platónnál az emfatikus magánvaló – összes mitikus következményével – lenyűgöző megfogalmazáshoz jut, mivel az ideavilág mítoszához vezető út egy sereg olyan dialektikus kategória és vonatkozás felfedezésén keresztül vezet, amely a gondolkodás világfejlődése szempontjából fölöttébb nagy jelentőségre tett szert. Míg Platón számára az érzékfölötti eszmevilág nemcsak a jelenségek lényegét ragadja meg fogalmilag, hanem annak alapját is, mégpedig mind a valóságban, mind pedig, ennek következtében, a megismerésben, Arisztotelész vitába száll az eszmék jelenségektől elválasztott, független létezésével. A platóni álláspont kvintesszenciáját Emil Lask pontosan összefoglalta előadásaiban: „A *Phaidón*-ban (99/100) kifejezetten írva áll, hogy nem az eszmét kell a valóság árnyékkorrelátumának felfogni, hanem éppen megfordítva. Az érzékit tehát mint puszta árnyékképet kell megragadni, amely csak utal, utánoz *(μιμηιζ)* részesül *(μετεχειγ)* a lélek indítéka és ösztönzése ez arra, hogy az eszme felé forduljon. Itt tehát az őskép képmáshoz való viszo-

nyáról van szó."[1] Amilyen helyesen látja Lask a magánvaló problémájának jellegét Platónnál, olyan vak, újkantiánus beállítottsága következtében, Arisztotelész oppozíciójával szemben. Nem veszi észre annak tényét és jelentőségét, hogy Arisztotelész éppen az eszmék önálló létezését veti el, ugyanis nemcsak azt látja tisztán, hogy ezzel a tárgyak tudományos szempontból feleslegesen és zavarokat okozva megkettőződnek, hanem észreveszi és bírálja a tudományos fogalomképzés szempontjából megengedhetetlen antropomorfizáló tendenciákat is, amelyeket ez szükségképpen nagyra növeszt: „Így szoktak beszélni a magában-vett emberről, a magában-vett lóról meg a magában-vett egészségről, de aztán többet nem is tudnak mondani a tárgyról, akárcsak azok, akik hirdetik az isten létezését, de emberformájúnak mondják. Ezek sem tesznek egyebet, minthogy örökkévalóvá tesznek embereket, amazok meg az ideákat teszik örökkévaló érzéki dolgokká."[2] Az a tény, hogy filozófiája elméleti lezárásakor szintén olyan gondolatmenetek jutottak érvényre, amelyek a lényeg meghatározásait valódi entitásokká dagasztották fel, újból azt bizonyítja, hogy az emberiség milyen nehéz munka árán győzte le a magánvaló felfogásában rejlő antropomorf-emfatikus motívumokat.

Ugyanis e most jelzett összeütközés nemcsak az ideatan ellenfelei között bontakozott ki, hanem ennek belső mozgásában is. A világnak és mozgásainak, változásainak objektív szükségszerűségét és törvényszerűségét megokolni akaró tendencia mindig új és új kísérletet tesz arra, hogy a hétköznapok és vallásaik naiv-spontán antropomorfizálását meghaladja, tehát bizonyos mozzanatai párhuzamosan futnak (vagy látszanak futni) a tudományos visszatükrözéssel, de végső soron az antropomorfizáló

1. E. Lask: Gesammelte Schriften. Tübingen 1924. 3. köt. 18. Lask megjegyzi még, hogy „a pszichikai éppúgy az érzéki-időbeli világhoz tartozik, mint a fizikai". I. m. 17.

2. Arisztotelész: Metafizika. III. könyv, 2. fej. Arisztotelész azt sem mulasztja el, hogy ezzel összefüggésben fel ne hívja a figyelmet azoknak az elméleteknek a tarthatatlanságára, amelyek a számokat eszmékké és az anyagi világban működő okokká hipostazálják.

istenteremtés finomabb, szellemibbé változtatott formájába csap át. Az antropomorfizált, megszemélyesített magasabb hatalmak már nagyon korán, jóval a filozófiai érdeklődés felébredése előtt kereszteződtek, és szemben álltak olyan erőkkel, amelyek, legalábbis főirányukban, személytelenek, személyfelettiek voltak. Már Homérosznál is vannak olyan helyek, ahol a Moira az isteneknél hatalmasabb erőként jelenik meg. (Zeusz például meghajlik előtte, miután kifejezte azt az óhaját, hogy fiát, Szarpedónt mentse meg.) A dolog lényegét, problémánk szempontjából elfoglalt jelentőségét döntő mértékben nem változtatja meg, hogy itt ismét megszemélyesítések merülnek fel: újból egy visszakövetkeztethető mozgás látható, amely mindig továbbhatol a jelenségvilág „mögött" ható magánvaló felé, a rejtettebb, távolabbi elvnek itt is magasabb rendű tiszteletet kivívó léte van, mint a felszínen ható erőknek.[3] Ez a megkettőződés a társadalmi fejlődés következtében még tovább fokozódik, amikor megerősödnek azok a filozófiai kísérletek, amelyek az eredeti, megszemélyesítő mítoszokat gondolatilag meg akarják szüntetni, vagy – később – meg akarják menteni. Ez utóbbi tendencia már a platóni ideatanban is világosan észrevehető. Arisztotelész nem hajlik a régi mitológia filozófiai megindokolására, sőt, erőteljesen törekszik a magánvaló tudományos-filozófiai megragadására. Annál feltűnőbben és ellentmondásosabban jelentkezik gondolatrendszerében az általános kettős tendencia.

Az antik világnézet válsága egyre jobban kihegyezi ezeket az ellentéteket. Ez az ellentmondásosság, amint más összefüggésekben már láttuk, csúcspontját – átmenetileg – Plotinosznál éri el. Mivel itt is meg kell elégednünk egy fölöttébb általános utalással, csak az „egy"-ről szóló tanításának Eduard von Hartmann által adott összefoglalását idézzük: „Plotinosz az abszolútra már nem alkalmazhatja a »létező« kifejezést, mert ez elő-

3. Erről a kérdésről és főként társadalmi okairól l.: George Thomson: Studies in Ancient Greek Society. London 1949. I. köt. 331. k. Thomson, bizonyára joggal, kiemeli, hogy a kérlelhetetlen sors koncepciója a nemzetiségi társadalom összeomlása után mindig intenzívebbé és elterjedtebbé vált. I. m. 347.

ször is sokaságot (Vielheit) zár magába (VI. 9, 2) másodszor is: a szűkebb értelemben vett intelligibilitás számára van lefoglalva; eszerint az Egynek lét fölött állónak (V. 4, 2), a létre nem szorulónak (VI. 7, 38), a létet csupán önmagából megteremtőnek (VI. 6, 13), létfölöttinek kell számítania. Még kevésbé nevezhető az Egy gondolkodásnak vagy önmagáról kialakított gondolatnak; mert a gondolkodás a gondolkodó, a gondolkodás és az elgondolt sokaságát zárja magába, és nem szükséglet nélküli, amennyiben az elgondoltat igényli és keresi. (V. 6, 1, 6; V. 3, 12.) Az Egy a gondolkodáson túl van, ahogy túl van a léten is (VI. 7, 40), és nem mondja magának: »Én vagyok«, hiszen egyáltalán nem *van* (VI. 7, 38), és ha ezt akarná mondani: »Én létező vagyok«, akkor ezzel sem önmagát, sem a létezőt nem találná el (V. 3, 13). Mivel a gondolkodás az intelligibilis mozgás vagy a tiszta energia, vagy az élet, az Egytől ezt is el kell vitatni (III. 8, 10); hasonlóképpen a formát is, úgyhogy mint *formátlant* kell meghatározni, amelynél a reflektáló gondolkodásnak semmi keresnivalója sincs (VI. 9, 3)."[4]

Ezzel Plotinosz e mozgást túlhajtotta az összes határon, amelyet az észnek saját jellegzetessége mint az objektív valóság adekvát módon megközelítő visszatükrözésének organonja előír; az összes közvetlenül és nyíltan antropomorfizáló megszemélyesítések és projekciók transzcendenciában való megszüntetése „képnélküliségbe" csap át, de olyanba, amely ezek lényeges mozzanatait az antropomorfizálásnak, a szubjektivitás objektivitásba való belevetítésének magasabb szintjén sértetlenül megőrzi, sőt fokozza. Ezért a magánvaló bármilyen kimondhatóságának tagadása nem agnoszticizmus – mint később Kantnál –, hanem a tulajdonképpeni és igazi valósággal kapcsolatos vallásos-misztikus magatartás sajátos formája. És itt nemcsak a platóni idealizmus túlhajtásának specifikus formájáról van szó, hanem egy olyan tendenciáról is, amely a görög fejlődéstől függetlenül különböző keleti vallásokban, teológiákban és filozófiákban érvényesül, s amely a hellenisztikus gondolkodás felbomlása után a kereszténység révén és a kereszténységben mint „negatív teológia" él

4. E. von Hartmann: Geschichte der Metaphysik. Leipzig 1899. 1. köt. 154, k.

tovább, és időnként nagy jelentőségre jut. (Dionüsziosz Areopagita, Scotus Eriugena, Eckhart mester stb.) Az emfatikusan megragadott magánvaló ezáltal kimondhatatlan „létfölöttiséggé", minden gondolkodás és elképzelés abszolút túlvilágává változik át, de egyúttal ez minden észlelhető és megismerhető valóság őskora is (natura creans nec creata); de a kozmoszban és ezért az emberi életben is ez minden egyes mozgás végcélja: az egyetlen reális és méltó cél a hozzá való visszatérés: a kiindulópont elérése (natura nec creata nec creans).[5] De e magánvaló örök megismerhetetlensége nem az ítéletről való rezignált lemondás, mint az ókori szkepszisben és – nagyon lényeges módosulásokkal – a modern pozitivizmusban, hanem egy felettébb felcsigázott patetikus emfázis: a legfontosabb misztikus áramlatok, amelyek végcélul azt tűzik ki, hogy az emberi lélek ténylegesen feloldódjék az eksztázis segítségével ebben az egyébként abszolúte transzcendens istenségben, megmutatják, hogy a magánvaló elérhetetlensége miként válhat a legnagyobb fokú érzelmi bőség kiváltójává.

5. M. de Wulf: Geschichte der mittelalterlichen Philosophie. Tübingen 1913. 141–143.

Platón, Plotinosz és az Erósz problémája

A Platón és Kierkegaard Erósz-dialógusai közti, olykor filozófiailag komolyan gondolt, olykor parodisztikus párhuzamosság a végső világnézeti alapok bizonyos rokonságát mutatja, de egyúttal egy lényegileg kormeghatározta radikális ellentétességet is. Jelzésszerűen beszéltünk már az etikum és az esztétikum, a jó és a szép sehol meg nem indokolt, mindig magától értetődőnek feltételezett platóni és plotinoszi azonosításának közös problematikájáról. Magánál Platónnál ez – viszonylag – kisebb nehézségeket okoz, mivel filozófiájának általánosan művészetellenes vonala nem hagy afelől kétséget, hogy a legkisebb eltérés esetén kíméletlenül félre kell vetni az etikum esztétikai díszítését. De még ott is, ahol – mint Plotinosznál – meg akarják menteni a művészetet, messzemenőkig hasonló helyzet alakul ki. Más összefüggésekben idéztük már az „intelligibilis szépségről" szóló fejtegetéseit; ezek egyrészt meglehetősen kiadósan merítenek a műalkotások jelenségformáiból és kategóriáiból, s ezt azzal az állítólagos érvvel kombinálják, hogy ott, ahol valóban léteznek, csak nem-igazi, másodlagos, nem-hiteles módon nyilvánulnak meg, míg igazi létezésüket a tisztán szellemi, túlvilági régiókban kell megkeresni és megtalálni. Ezek a gondolatmenetek nagyon világosan mutatják, hogy Plotinosz minden esztétikát a vallás körébe transzcendál. Annak, ami esztétikailag érzéki-érzékletes formában felidéző módon hatott, úgy kell intenzívebbé válnia, és minőségileg felfokozódnia, hogy az ember túllendül minden érzéki korlátozáson, és a tiszta intelligibilitás szférájában köt ki. A nem-érzéki, de éppen ezért mélyebben és tartósabban érvényes „érzékiségnek" ez a vallásos koncepciója is bizonyos esztétikai elvek önállósításából jött létre. Korábban már

említettük az esztétikai teleológiának ezt az idealisztikus, korlátlan általánosítását. Mivel itt – akárcsak a munkában – a kitűzött cél előbb van jelen a szellemben, mint az ábrázolt mű az érzéki valóságban, az idealizmus számára kézenfekvő, hogy ebből a következtetéseket levonja. Először is úgy látszik, mintha a „nem-érzéki érzékiséget" gyakorlatilag-pszichológiailag már az is igazolná, hogy a művész „víziójában" a műalkotás szellemileg már teljesen kész, mielőtt a valóságban realizálódna. Bizonyos alkotók olyan kijelentései, hogy a megvalósult mű elmarad az eredeti „vízió" mögött, mintha nyomatékosan arra utalnának, hogy a művészek előtt lebegő, pusztán szubjektíve elképzelt formáknak, hangoknak, színeknek stb. a tiszta szellem ad átszellemült és bensőségessé tett érzékiséget, amelyet az anyagisággal átitatott és vele elkeveredett valódi világ semmiképp sem emelhet hiteles objektivációvá.

Ez azonban magában foglalja a vallásos misztikává vált filozófiai idealizmus második hiposztázisát is, nevezetesen azt a hierarchikus gondolatot, hogy az alkotó feltétlenül magasabb fokon áll, mint az, amit alkotott. Mint a filozófiai idealizmus oly sok vallásosságba transzcendáló gondolata, ez is kritikátlanul általánosítja az ember és a munkatermék, a művész és mű teleológiai viszonyának közvetlenségét. Közvetlenül ugyanis – de csak közvetlenül, csak a mindennapi élet szintjén – valóban úgy látszik, mintha mindaz őt szolgálná, amit az ember létrehozott, tehát akaratának és célkitűzéseinek alá volna rendelve. Csakhogy a valódi viszony e közvetlen elképzelésnek éppen az ellenkezője. Képességei kibontakozásának magasabb szintjére csak szerszámainak, e munkát továbbfejlesztő munkatermékeknek és annak a szabad időnek a segítségével lendülhet fel, amelyet a munka fejlődése számára lehetővé tesz. Önmaga megalkotásának, az állati állapotból való kilépésének, kultúrája állandó kibővítésének és elmélyítésének azok a termékek az előrelendítői, amelyeket önmaga hozott létre. Minden egyes munkateleológiának ez az általános jellegzetessége fokozott mértékben érvényes azokra a társadalmi munkamegosztáson belüli magasabb rendű objektivációkra – mindenekelőtt a művészetre és a tudományra –, amelyek segítségével az ember úrrá lett és lesz az őt környező valóságon, és önkiteljesedését megvalósítja. Tehát ha már az emberi életben hierarchikus rang-

létrát kell létesíteni az alkotó és az alkotás között, akkor az a megállapítás, hogy az ember önmagán túllépőt alkot, sokkal jobban felel meg az élet objektív tényeinek, mint az az idealista elképzelés, hogy az alkotónak feltétlenül magasabb fokon kell állnia, mint annak, amit létrehoz.

Ez a két tárgyiassági forma és fogalmi összefüggés – nevezetesen a magasabb rendű, intelligibilis „érzékiség" és az alkotónak művével szembeni feltétlen hierarchikus felsőbbsége –, a valódi tények önállósításának, eltorzított általánosításának ez a kettős eredménye annak a felemelkedésnek az implicit axiómája, amelyet az Erószról szóló tanítás hirdet. Az esztétikum lényegét és létezését, mint láthattuk, mindkét belőle merített, eltorzított kölcsön megszünteti, de oly módon, hogy úgy látszik, mintha fantomát nemcsak átmentenék az azonos jó és szép „intelligibilis" világába, hanem éppen az esztétikumnak ezek a kísértetiesen spiritualizált formái biztosítanák a formántúli „Egyhez" való fokozatos, lassú felemelkedést. Világos, hogy eközben az esztétikumból néhány absztrakció kivételével minden eltűnik, ami tulajdonképpen esztétikai. A földön pusztán a jó díszruhájává válik, hogy azután mindketten egyaránt megsemmisüljenek az önmagát megtaláló szellem dicsőségében. A szépség szerepe tehát arra redukálódik, hogy e fölemelkedés felé csalogassa azokat az embereket, akik még az élet érzékiségének foglyai; ha cselekvése lényegét valóban megértette, akkor a szépség egyre inkább túlvilágivá, érzékentúlivá válik, hogy végül a jóság puszta hasonlatává halványuljon. Ezért foglalja így össze Plotinosz az Erószról szóló platóni tanítást: ahogy van egy égi és egy földi Aphrodité, úgy általa teremtve, kíséretében Erósznak is két megfelelő megtestesülése van. (Az Erósz eme megkettőződésében már Platónnál is egy valódi esztétikai probléma rejlik, nevezetesen a kellemességnek az esztétikumtól való elválása.) De ha kettőjük között az elvetendő érzékiség és az egyedül üdvözítő, tiszta spiritualitás szakadéka tátong, akkor nemcsak az emberi élet számára nélkülözhetetlen összes átmenet és közvetítés tűnik el, hanem az esztétikum is feloldódik az intelligibilitás gőzében: ekkor világossá válik, hogy az Erószról szóló tanításban nem az esztétikum egyik, noha metafizikai magyarázatáról van szó, és még csak nem is metafizikai meg-

szüntetéséről. Úgy látszik ugyan, mintha az emberi szféra szépsége volna az a pont, ahonnan a tulajdonképpeni igazi létbe át lehetne lendülni, de hogy ezt a fölemelkedést filozófiailag következetesen meg lehessen formálni, a platonikusoknak már a kiindulási pontot is annyira ki kell forgatniuk eredeti valójából, hogy az esztétikumtól elvezető úton csak a teljesen tartalmatlan „szépség" szó marad meg.

Plotinosznál természetesen sokkal áthatóbban világlanak ki a platonizmus spiritualista tendenciái, mint magánál Platónnál. Különösképpen a *Lakoma* ragyog a költészetnek, az eleven életre keltett alakoknak, az emberileg hiteles szituációknak olyan virágzó színeiben, hogy e csillogás könnyen elfeledteti azt a végletes spiritualizmust, amely filozófiáját Plotinoszéval összeköti. Jelenlegi problémánk szempontjából az Erószról szóló tanításnak ez az eredeti felfogása azért olyan fontos, mert itt az ember „természeti szépsége" a legközvetlenebb formában, az emberek egymáshoz való erotikus-szexuális viszonylatainak formájában jelenik meg, és mert éppen ezeket teszik meg az etikumba való felemelkedés előrelendítőjének. Mindez kissé közelebbről világíthatja meg az utolsó, általunk eddig még nem tárgyalt problémát. A kérdés kettős: először is, vajon annak, amit az egyik ember egy másik ember iránt érzett erotikus-szexuális vonzalom esetén a másikon „szépnek" lát, van-e valami köze, és ha igen, akkor mennyi köze van az esztétikumhoz, másodszor: vajon mennyire lehet (és egyáltalán lehet-e) innen kiindulni ahhoz, amit a platonisztikus Erósztan az igazi etikához, sőt a lét „végső" és leghitelesebb formáihoz való felemelkedésnek fog fel. Platón is teljesen világosan látja, hogy a szexuális ösztön egyszerű kielégítésének nincs köze e problémához. Kora társadalmi-történelmi helyzetének megfelelően fejtegetése fővonalában a fiúszerelemben keresi azt az erotikát, amely itt egyedül szóba jöhet. Az ókorban férfi és nő között a szó mai értelmében nem ismerték még a szerelmet. Természetesen nem vállalkozhatunk arra, hogy a nemi szerelem történetét akár csak vázoljuk is, és az ókor bizonyára nem kevéssé fontos kivételes eseteit (Euripidész Phaidráját, Vergilius Didóját stb.) közelebbről megvizsgáljuk. A görög ókorban a puszta szexuális viszonyon tipikus módon mindenekelőtt a fiúszerelemben akartak a szó ké-

sőbbi értelmében túlhaladni. A férfi és a nő közti szexuális viszonyok általános felfogására a legnagyobb mértékben jellemző Arisztipposznak, Szókratész egyik tanítványának, Plutarkhosz idézte kijelentése: „Ó, én azt hiszem, hogy a bor és halak sem szeretnek engem, és mégis örömmel élvezem mindkettőt."[1] A szexuális viszonyoknak ez a fajtája minden bizonnyal az élet jelenségeinek abba a körébe tartozik, amelyet mint a kellemességek szféráját jellemeztünk; itt nem tárgyalhatjuk azt a különös helyet, amelyet elfoglal benne. Csak annyit jegyzünk meg röviden, hogy noha közvetlenül mint tisztán fiziológiai (esetleg pszichofiziológiai) vonzalom jelenik meg, ez korántsem szünteti meg messzemenően társadalmilag-történelmileg meghatározott jellegét. Fontane jelentős történelmi novellájában, a *Schach von Wutenow*-ban ilyen spontánul kirobbanó erotikus-szexuális viszonyt ábrázol a főalak és Victoire von Carayan között. De rögtön nagyon finoman jelzi, hogy ez azért vált lehetségessé, mert a minden szellemi divatban akkortájt hangadó Louis Ferdinand herceg röviddel azelőtt, éppen Victoire-ra célozva, nagyon behatóan foglalkozott a „beauté du diable" vonzerejével. A mindennapi életben mindenütt megfigyelhető, hogy olykor sokkal közvetettebb, olykor egyszerűen a divat által diktált befolyások hogyan hatnak a fenti példához hasonlóan, de persze gyakran tudattalanul, arra, amit mindenkor közvetlenül szexuálisan vonzónak élnek át.

Persze valamennyi szexuális viszony – mindegy, hogy pusztán futólagos vagy mégoly állandó, mégoly sokoldalúan szenvedélyes-e – mindig két partikuláris személy viszonya, akik ezt éppen partikularitásában tartják fent; a partikularitás itt működő hatalma egészen az ember legspecifikusabb külső és belső tulajdonságaiig, a találkozás körülményeinek hic et nuncjaikor tovaillanó hangula-

1. Plutarkhosz: Vermischte Schriften. München–Leipzig 1911. 2. köt. 6. A szerelemről. Ha például Kierkegaard „csábító"-ja hasonló nézeteknek ad hangot, akkor ezek – az alapvetően megváltozott történelmi helyzetben – nem egy ilyen barbár-naiv felfogás utórezdülései, hanem kísérletek arra, hogy spiritualizálja és bensőségessé tegye a szexuális élet oly viszonylatait, mint amelyeket például Laclos ábrázolt.

tokig terjed. Közvetlenül nyilvánvaló az a megállapítás, hogy a partikularitásnak ez az abszolút uralma megnyilvánul a legendás, jelképpé vált szerelmi szenvedélyekben is. Hiszen a szerelmi szenvedélyt mindig a konkrét ember lobbantja lángra; testi sajátosságától esetleg legmagasabb rendű szellemi és erkölcsi tulajdonságaiig – a gyöngeségeket és hibákat is beleértve – éppolyannak kell lennie, amilyen, hogy tápot adjon e szenvedélynek. Ennek sajátossága és ereje éppen abban rejlik, hogy a szeretett embernek ezt a konkrét létét, ezt a partikularitását mint valami végsőt, megváltoztathatatlant, egyenesen szubsztanciát, sorsot fogja fel, ellentétben a társadalmi viszonylatok általános formáival, amelyekben nagyon gyakran tapasztalható az a törekvés, hogy a partnert saját céljainknak megfelelően – belsőleg vagy pusztán külsőleg – átalakítsuk. Igaz ugyan, hogy – mint láttuk – a mindennapi élet a partikularitás tulajdonképpeni birodalma; de egyúttal, azonos gyakorlati okokból, állandó az a törekvése is, hogy túlhaladjon rajta. De míg az ember a társadalmi-emberi létezés magasabb fokú objektivációira törekedve, szükségképpen saját partikularitása folyamatos legyőzésére kényszerül, a nemi szerelem évezredek során kialakult sajátossága éppen a partikularitás feltétlen, fenntartás nélküli igenlése. A most kifejtetteket igazolja az a tény, hogy itt, mint az élet területén mindenütt, de még fokozottabb mértékben, a törekvések és beteljesülések hatalmas skálája létezik ugyan, a nemi ösztön egyszerű kielégítésétől a szerelmi szenvedély legmagasabb rendű formáiig, amelyekben az igazi szenvedélyek feltétlensége, kizárólagossága éppen abban a – gondolatilag, de csak gondolatilag – paradox módban fejeződik ki robbanásszerűen, amely az objektumban és a szubjektumban kölcsönösen abszolút tárggyá emeli a partikularitást, de minden egyébként meglevő különbség, sőt mély ellentét ellenére mindenütt a partikularitás ilyen igenlése következik be. Ahol a gondolkodás e jelenséghez közeledik és – transzcendens összefüggésbe való beiktatása nélkül – meg akarja érteni, ott éppen az emberi életben másutt nem tapasztalható, egyedülálló sajátossága miatt a legfantasztikusabb, misztikus magyarázatok bukkannak fel, amelyek azonban, ha racionális magvukat nézzük, a partikularitás mindig éppoly magától értetődő, mint egyébként megmagyarázhatatlan

igenlésébe torkollnak. Ezt teszi Platón is Arisztophanész beszédében, aki egy meghatározott egyénnek egy másik, éppoly egyedi ember iránt érzett legyőzhetetlen vágyódását azzal a mítosszal magyarázza meg, amely szerint az istenek az eredeti embereket kettévágták: mindenki éppen azzal akar újból egyesülni, akivel egyszer már szétválaszthatatlan egységet alkotott.

Az Erósz-elmélet arra törekszik, hogy az erotikának az életben elfoglalt helyét, legmagasabb értékekhez való viszonyát és egyúttal a szerelmesekben az összemberi kibontakozás felé tartó elméleti és gyakorlati tendenciákat a fogalom szintjére emelje. Ez az elmélet, platóni megfogalmazásában, azért megy el – általánosságban szólva – a valódi összefüggések mellett, mert először is a teljesen elmosódott szépségfogalom alapján pontatlanná teszi és kiforgatja az élet jelenségeit eredeti valójukból azáltal, hogy jogosult, és sajátosságukat meghatározó partikularitásukat elveti, és esztétikaivá stilizálja át; másodszor: itt az élet valódi átmenetei és fejlődései hamisan esztétizált transzcendenciába torkollnak, ahelyett hogy azt a helyet keresnék és találnák meg, amely a földi emberiesség körében valóban megilleti őket; harmadszor: ez az elmélet állandóan összevissza cseréli a valóságot és képmását. Ilyen felfogás éppen a platonizmusban juthat uralomra, mivel itt csupán maguk az eszmék képviselik az igazi valóságot; ha már maga a tapasztalati valóság is csupán az eszmék képmása, akkor nem lehet csodálkozni azon, hogy köztük és képmásaik között eltűnnek a minőségi különbségek. Már maga Platón az, aki e tévútra vezető tendenciákat filozófiailag megalapozza aszketikus megoldásaival, és azt továbbfokozza. Alkibiadész beszéde, amelyben a személyes-erotikus elem a legpregnánsabban jut kifejezésre, éppen abban csúcsosodik ki, hogy Szókratész aszketikusan elfordul a szerelmi vágy fizikai beteljesítésétől. Ez természetesen költőiesített, az irónia és az önirónia segítségével ízletessé, sőt lenyűgözővé tett aszkézis; de éppen ez mutatja meg Platón paradox helyzetét: meg akarja őrizni az érzéki-erotikus vonzást, de csak mint olyan pontot, ahonnan el lehet rugaszkodni az aszketikus erény felé, amely persze még nem vesz fel keresztény formákat, hanem a poliszpolgárnak, jobban mondva, utópizáló eszményítésének formáiban jelenik meg. Mert a polisz valódi fiúszerelme bizo-

nyára nem ismerte a platóni aszkézist; a katonai derekasággal és a politikai polgárerényekkel való kapcsolata miatt erotikusabb volt, vagyis jobban túlhaladt a puszta szexualitáson, mint a nőkkel fenntartott szerelmi viszonyok általában. Ezért juthat az Erósz-probléma itt olyan világosan szóhoz. De mivel ez a felbomlás, a hanyatlás idején történik, az erényhez vezető út csak aszketikus lehet, és szét kell rombolnia saját feltételeit, egy lelkivé is vált erotika elismerését. Nemcsak a forma poétikus igazsága kölcsönöz e dialógusnak varázsos hatást, hanem az a későbbi fejlődés szempontjából oly fontos problémakomplexum is, amely itt már magasrendű dialektikus kibontakozásban áll előttünk. Ezért kellett az ember „természeti szépségével", az etika és az esztétika közti dialektikus határmeghatározásokkal foglalkozva ehhez kapcsolódnunk, noha, ami magát a problémát illeti, a zavar itt talán egyik csúcspontját érte el.

A KERESZTÉNY ESZTÉTIKA ONTOLÓGIAI ALAPJAI ÉS PLOTINOSZI ÖRÖKSÉGE

A magánvalót nem mindig a legkövetkezetesebb formában tolják ki a misztikus transzcendencia szférájába. Igaz ugyan, hogy a plotinoszi Egy közvetlenül vagy különféle közvetítésekkel mindig ellenállhatatlan vonzóerőt gyakorolt a középkori világnézet döntő filozófiai és teológiai áramlataira, módszertanilag főként azáltal, hogy ez az utolsó magánvaló minden származékkal szemben specifikus értékhangsúlyhoz jutott. De a skolasztika főáramlata elutasította abszolút megismerhetetlenségét. Ez érthető is, hiszen ennek helyeslése, mint jeleztük, a „negatív teologiába" vezet, s ez olyan misztika, amelynek minden egyházi hierarchiát vallásos-individualista módon szét kell feszítenie, mert – akarva, akaratlanul – az egyes ember és az Isten közötti egyházi közvetítőszerepnek, tehát az egyházi hatalom ideológiai alapjának tagadásához vezet. Így jön létre a teológiában és a filozófiában, főként Aquinói Tamásnál, az a követelmény (és skolasztikus bizonyítás), amely szerint az emberi ész hozzáférhet a magánvaló végső és legfelső szférájához (istenhez): „Az észnek, noha arra kényszerül, hogy meghajoljon, még a misztériumok előtt sem szabad minden illetékességéről lemondania, hiszen megmutatja, hogy az észfeletti nem észellenes."[1] Éppígy nyilatkoznak más kutatók: „Az a kérdés, hogy az emberi megismerőképesség felfoghatja a transzcendens igazságot, Tamásnál elsőrendű fontosságú."[2]

Minket itt nem érdekelnek e felfogás módszertani és ismeret-

1. M. de Wulf: Geschichte der mittelalterlichen Philosophie. Tübingen 1913. 294.

2. N. Buonaiuti: Geschichte des Christentums. Bern 1957. 2. köt. 279.

elméleti nehézségei, sem a korábban vázolt irányzatokkal folytatott vitái, hanem kizárólag csak azzal foglalkozunk, hogy miként fogja fel a magánvalót. Itt megmutatkozik, hogy a „végső" magánvaló lét patetikus értékhangsúlyozása messzemenő megegyezést teremt az egyébként ellentétes nézetek között. Amikor Aquinói Tamás kijelenti, hogy „Egyedül istennek, mint »actus purus«-nak van létezése ahhoz, hogy lényeg legyen, ő egészen létezés"[3], akkor ezzel a plotinoszi „Egyet" csak más szférába, az antropomorfizáló megszemélyesítés körébe szorította, és gondolatilag felfoghatónak jelentette ki, de lényeges szerkezetét nem változtatta meg döntően. Ki kell emelni itt a lényeg és a jelenség abszolút egységesítését, ami logikai formában azt az érzelmi alapokon nyugvó értékelést fejezi ki, amely az egész irányzatot jellemzi, ha ezt a mélyreható és teológiailag fontos különbségek ellenére egységesnek tekintjük. Ennek az ismeretelméleti egységesítésnek a jogosultsága a legvilágosabban akkor tűnik ki, ha a mindmáig hatékony ontológiai istenbizonyítékra gondolunk. Felfedezője, Canterburyi Anselm – aki egyébként szintén híres axiómájában, a „Credo ut intelligam"-ban, az érzelmi nyomatékot az „ismeretelmélet" szervesen nélkülözhetetlen alapjává akarta emelni – naiv biztonsággal a létezés fogalmának hierarchikus és értékhangsúlyos jellegéből indult ki, sőt az egész ontológiai bizonyíték azon a feltételezésen alapul, hogy e fogalom nélkül nem volna lehetséges valódi tökéletesség, és ezért a létezés istennek, mint tökéletes lénynek szükségszerű tulajdonságai közé tartozik. Buonaiuti a következőképpen fejti ki gondolatmenetét: „Értelmünk elképzelhet egy lényt, amely magasabban áll, mint minden más, amit el lehet gondolni. Másrészt az is lehetséges, hogy valamire gondolunk, anélkül hogy ez a valami valóban létezne. Ennek következtében különbséget kell tennünk aközött, hogy egy kép csak értelmünkben vagy a valóságban létezik-e. Továbbá vitathatatlan, hogy a valódi létezés több, mint egy dolog csak elgondolt létezése. Ez három alapvető feltételezés. Szükségképpen azt a következtetést kell levonni belőlük, hogy az elképzelhető valóságok közül a legmagasabb rendű nem lehet csak az ész tárgya, hanem magán- és

3. M. de Wulf: I. m. 298.

magáértvalóságában is létezik. Más szóval: nem gondolható el egy valóban fenséges elv anélkül, hogy egyidejűleg ne valóban létezőnek képzeljük el, mert ellenkező esetben mindenkor elgondolható egy nem kevésbé magasztos elv, amely a valóságban létezik, és ezáltal ez az elv magasabb fokra emelkednék. Ha a legmagasabb rendű elképzelhető lény csak az értelemben léteznék, akkor éppen ezért ez a lény olyan jellegű volna, hogy egy még magasabb rendű lényt lehetne elképzelni: ez azonban önmagában véve ellentmondás volna."[4]

Ez a tökéletesség és létezés közti – ontológiai – összefüggés Aquinói Tamásnál is minden istenbizonyíték vitathatatlannak érzett és átélt sarktétele. Arisztotelész bizonyos idealista tendenciára támaszkodva, és ezeket az itt vázolt irányban továbbépítve, abból indul ki, hogy viszonylagos vagy akár csak viszonylagossággal terhelt meghatározások semmiképp sem képviselhetnek valami végérvényest (valódi létet, igazi magánvalót), és ebből azt a végkövetkeztetést vonja le, hogy például az okság, ha nem vezethető vissza valamilyen első okra, önmagát szünteti meg, vagy a véletlen jelenléte arra kényszeríti a szellemet, hogy valami szükségszerű, maradandó létezésére következtessen stb.[5] Mindezekből és más hasonló gondolatmenetekből nem túl nehéz megfigyelni, hogy az élet gyakorlatából, a tudományos tevékenységből származó megfigyelések és megállapítások, amelyek a maguk helyén – tehát viszonylagosan – helyesek lehetnek, és előmozdíthatják a haladást, szükségképpen eltorzítják a megismerés lényegét, mihelyt egy abszolutizáló szellemi atmoszférába helyezik őket. Hiszen a valóság minden helyességre törő megismerésének természetesen okozati különbségeket kell tennie a fontosság vagy a felszínesség között, szembe kell állítania egymással a véletlent és a szükségszerűséget stb. Eközben a megismerés érdekében hierarchikus elrendeződéseknek is ki kell alakulniuk, de ha, mint ebben az esetben, ezek a különbségtételek nemcsak egy valóság szerinti, magánvaló szerinti rangsort akarnak meghatározni, hanem kísérletet tesznek arra, hogy e fokozatiságon belül, a viszonylagos-

4. N. Buonaiuti: I. m. 2. köt. 149.
5. M. de Wulf: I. m. 299.

nak felfogott jelenségből az abszolútum mozzanatát, az abszolútnak gondolt jelenségből pedig a viszonylagosság mozzanatát kiirtsák, akkor szükségképpen olyan metafizika jön létre, amelyben a végső létező egy logikával és tapasztalattal egyaránt nem megokolható transzcendens szupremáciára emelkedik, és ezért minden valósággal kapcsolatos, reális, bizonyítható összefüggését el kell veszítenie. A megokolást adó gondolatmenetekben a formalista szofisztikának csak az őt életre hívó, emfatikus szükségletek és az ezek eredményeképpen létrejövő emfatikus élmények adják meg a nyilvánvalóság látszatát.

A legfontosabb mozzanatokat természetesen itt csak a művészet vonatkozásában foglalhatjuk össze. Ez az összegezés a művészet széles társadalmi alapjáról és ama vele felállított társadalmi megbízatás lehetőségeiről ad képet, amely tartalmi gazdagságban megközelíti a görög művészet mítoszalapjaiét. Természetesen itt teológiailag szabályozzák ezt az anyagszerű alapot, és ez a görög kultúrában messzemenőkig ismeretlen volt. De Nyugaton – Bizánc más, Kelethez közelebb eső úton indult meg – a szakadatlan gerillaharcok lassanként viszonylag nagy rugalmasságot vívtak ki a művészet számára; vagyis a kezdetben viszonylag szigorú ikonografikus kötöttség mellett lehetővé tették a kifejezés formai eszközeinek egyre erőteljesebb esztétikai szabadságát, és ezek az eszközök az ikonografikus-tematikus előírásokat már a reneszánsz előtt egy művészileg megoldandó feladattá változtatták át. Az ilyen irányban működő erők előrenyomulása következtében, amelyek társadalmilag azon alapultak, hogy a polgárság, valamint gazdasági és ideológiai befolyása, még a feudális társadalmon belül növekedésnek indult, a kereszténység mítoszköre a művészet fejlődése számára hasonlóan gyümölcsöző jelentőségre jutott, mint az ókori mítoszok. A *Biblia* (és a szentek legendái) mint az új művészet mítoszalapjai, éppolyan szilárd és egyúttal csaknem határtalanul variálható, állandóan buzgó forrásnak bizonyultak, mint az ókorban például Homérosz. Mindkettőjük közös jellegzetessége, hogy kimeríthetetlenül gazdag folklorisztikus anyagot őriznek, amely egyrészt az idilltől a legmegrázóbb tragikus konfliktusokig, az ember egész lehetséges életkörét átfogja, éspedig érzékileg pregnáns és éppen ezért különféle értelmezéseket lehe-

tővé tevő formában; ahogy például a görög tragédiaírók majdnem korlátlanul, a legélesebb ellentétekbe átcsapva értelmezhették a mükénéi vagy tébai mondakört, úgy foglal állást a keresztény művészet is a világ megteremtésétől a végítéletig terjedő mítoszkörrel kapcsolatban. Másrészt valamennyi művészi feldolgozás mindig számolhatott mind anyaga érzéki-érzékletes természetével, mind pedig azzal, hogy tartalma általánosan ismert. Ez a művészet tartalmának a közvetlen megjelenés magától értetődőségét és nyilvánvalóságát adta, a kompozíciót pedig szerencsésen és termékenyen kötötte meg, anélkül hogy az egyes műalkotás-egyéniségek mozgalmasságát és szabadságát megszüntette volna; hiszen egy ikonografikusan kötött tematikából, mindenkor a szellemi célkitűzésnek megfelelően, a legkülönfélébb kompozíciók jöhetnek létre, és a problémák művészileg helyes megoldása esetén a tartalom a formáknak közvetlenül nyilvánvaló szükségszerűséget ad, ami egy ilyen tartalmi rögzítettség nélkül aligha volna elérhető. Az ábrázolói elvontság és érzékietlenség, amely a monoteizmust az antik politeizmussal szemben hátrányos helyzetbe hozza, megszűnik Krisztus emberré válása, emberi élete változatos drámai tartalmai és az apostolok, szentek stb. nagy és szintén mindig az emberi világba átértelmezhető hierarchiája következtében.

Jól látható tehát, hogy a keresztény művészet mítoszalapjai magukban véve nem kedvezőtlenebbek az esztétikai kifejezés törekvései számára, mint az antik mítoszalapok a sajátjukéra. (Csak mellesleg jegyezzük meg, hogy az antik mitológia is viszonylag korán merül fel mint téma.) Természetesen itt a középkor és az ókor fontos különbségeként ki kell emelnünk az egyház már említett irányító és vezető szerepét, míg Görögországban a művészet – persze a mindenkori társadalmi megbízatás alapján – maga határozta meg tartalmait és formáit. Éppen ezért jön létre a középkorban a művészet felszabadításáért, öndeterminációjáért folytatott harcnak az a konkrét mozgástere, amely e kultúrára, mint mindjárt ki fogjuk mutatni, olyan jellemző. A keleti egyház befolyási körében, ahol az ikonográfia rögzítése egyúttal növekvő mértékben és nagyon messzemenőkig előírja a konkrét művészi megformálás törvényeit is, a művészeti fejlődés fővonala az alle-

gorizálás uralma felé mutat, míg Nyugaton a művészetnek a vallásos-egyházi szabályozás ellen folytatott szabadságharcából – persze hosszú időkig az ikonografikus kötöttség megőrzése mellett – egy szimbolikus ábrázolásmód realizmusa nő ki. Az egyház e vezető szerepének Nyugaton kezdettől fogva megvoltak a maga korlátai, amelyek saját célkitűzéseiből fakadtak. A feudalizmus társadalmi rendjének kezdettől fogva a népesség szélesebb rétegeire kell támaszkodnia, mint a klasszikus poliszkultúrának, amely a rabszolgaságon alapul. A feudalizmusnak ezek a rétegei – azokhoz képest, amelyek az ókorban határozták meg a társadalmi megbízatást, és amelyekhez ez a megbízatás folyamodott – nagyon műveletlenek és írástudatlanok voltak. Tehát a művészetnek, amely a vallás mítoszalapját tolmácsolta érzékletesen, az új társadalmi kérdésfeltevésnek megfelelően módosítania kellett célkitűzéseit. Ebből mindenekelőtt az következik, hogy a – társadalmilag – vezető művészetek helyzetében jelentős változások következnek be. A klasszikus ókorban – a szobrászat kivételes művészi beteljesedése ellenére – az irodalom a döntő művészet; Homérosz, Hésziodosz, Pindarosz és a tragédiaszerzők azok, akik a társadalmi lét és tudat változásait, mint a mítoszok művészi átformálásait, általános érvénnyel kifejezik. (E helyzet fontos indirekt bizonyítéka az a már korábban tárgyalt vita, amelyet a korábbi filozófusok Homérosszal folytattak.) A középkorban viszont először Dante képvisel ilyen súlyt, és az őt követő világtörténelmi irodalom már – a képzőművészeteket megelőzve – a művészet polgári szekularizálásának vonalán mozog, de éppen ezért le kell mondania arról a tömegbázisáról, amellyel a képzőművészetek rendelkeztek (Boccaccio és a novella). A képzőművészetekben, amelyeket a teológiai irodalom kizárólag a templomok díszítéseinek akar felfogni, kezdettől fogva kialakul az a Nagy Gergely pápa által megfogalmazott társadalmi megbízatás, hogy a képeket a műveletlenek okulására állítják fel a templomokban. „Képeket azért alkalmaznak a templomokban, hogy azok, akik a betűket nem ismerik, legalább a falakra nézve olvashassák el, amit a könyvekben nem tudnak elolvasni." A képzőművészetek döntő társadalmi megbízatása, amely a feudalizmus egész virágkorában hatékony marad, az a követelmény, hogy a képzőművészetek

legyenek oktató képeskönyvek az írástudatlanok számára, hogy a vallás mítoszalapjait magyarázólag terjeszthessék.[1] E követelmények persze jóval a feudalizmusnak, mint gazdasági formációnak a létrejötte és megszilárdulása előtt, a felbomló rabszolgagazdaság idején lépnek fel. De mivel itt az egyház és a művészet ideológiai fejlődése foglalkoztat bennünket, eltekinthetünk azoknak a befolyásoknak az elemzésétől, amelyeket a társadalmi alapok változása az ideológiára gyakorol.

E társadalmi megbízatás érvényre jutása és érvényben maradása hosszú és változatos harcok eredménye. Történelmileg természetesen nem követhetjük itt e tekintélyi alapon megfogalmazott társadalmi megbízatás – minden bizonnyal jelentős – hatását. Csak jelzésképpen idézzük a felvilágosodás korabeli Lichtenberg tréfásan találó kifejezését: „A kifaragott szentek több mindent értek el a világban, mint az elevenek."[2] Magától értetődik, hogy az elnyomott, harcoló egyház állást foglalt a császárok stb. képeinek államilag elrendelt tisztelete ellen. De még a keresztény témák képi ábrázolásával kapcsolatban is heves véleménykülönbségek robbantak ki. Alexandriai Kelemen Mózes második könyvének tilalmaira hivatkozik, hogy isten és a földöntúli dolgok ábrázolásának gátat vessen. Ez a vita nemcsak a tematikára terjed ki, hanem a művészet kifejezési módjára is, arra, hogy mi az objektív valóság tárgyainak ábrázolásával kapcsolatos központi magatartása. Dvořak felhívja a figyelmet arra, hogy az ókori kifejezésmód ábrázoló (ő „naturalistát" mond) jellegét e kor tekintélyei elutasították, „mivel isten valódi képét nem a földi dolgok, hanem az emberi lélek utánzásában kell keresni". A művészet álláspontjáról annyit jelent ez, hogy a művészet végső tartalmának a transzcendencia felé kell tolnia az érzéki ábrázolást, tehát allegorizálásra kell törekednie.[3]

1. K. Schwarzlose: Der Bilderstreit. Gotha 1890. 158. Ennek az elvnek a továbbfejlődéséről egészen a XIII. századig lásd: F. Antal: Florentine Painting and its Social Background. London 1947. 276.

2. Idézve H. Schöffler nyomán: Deutscher Geist im XVIII. Jahrhundert. Göttingen 1956. 281.

3. M. Dvořak: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München 1924. 27. Lásd Buonaiutit is, Geschichte des Christentums. Bern 1957. 2. köt. 54. k.

A legszélsőségesebb formában, de éppen ezért a legtanulságosabban Tertullianusnál jelentkeznek ezek a következetesen vallásos, spiritualisztikus-transzcendens tendenciák. Ő is Mózes parancsaira hivatkozik, de ebből mindenféle képzőművészet vallásosan szükségszerű elvetésére következtet: „Az ördög képfaragókat és festőket hozott a világra." Képmások elkészítése és tisztelete, akár emberi alakot ábrázol, akár nem, mindenképp bűnös dolog egy keresztény számára. Felettébb érdekes, hogy egy színdarabokról szóló értekezésében miként fordul minden katarzis ellen. Ebből világosan látható, hogy Dvořak imént idézett, egyébként helyes megállapításaiban milyen félrevezető a művészettörténészeknél szokásos „naturalizmus" kifejezés; sokkal többről van szó: a katarzisnak, tehát annak a központi kategóriának az elutasításáról, amely a művészet emberi-erkölcsi hatása szempontjából a klasszikus ókor virágkorában döntő volt, és amely bizonyos értelemben – mint korábban, más összefüggésekben kifejtettük – általában a művészi hatás egyik központi kategóriája. Tertullianus ezt mondja a színdarab nézőiről: „Idegen balsors miatt szomorkodnak, és idegen boldogságnak örülnek. Amit kívánnak, és amit nem kívánnak, az kívül esik azon, amit elérnek, és ezért a szeretet tárgytalan náluk, a gyűlölet pedig igazságtalan." Tertullianus szemérmetlenséget lát ebben; arra az ellenvetésre, hogy isten is néző, ezt feleli: Igen, mint bíró, de nem mint vádlott. A színészeknek szemére veti, hogy „szeretetet, gyűlöletet, haragot, sóhajtást és könnyeket színlelnek"[4]. Tertullianus gondolatmenetének néhány érve egyszerűen annak a vádnak a szintjére süllyed ugyan, amely a művészetet „hazugságnak" bélyegzi meg, és ezzel persze ő is egy sokhangú, évezredek óta zengő kórusba illeszkedik be; de támadásának lényege nyomósabb. Ugyanis a katarzis elvetésének, a nem „valódi" emberek nem „valódi" örömeiben és fájdalmaiban való intenzív részvétel elutasításának igazi vallásos értelmét csak a hitnek az a követelménye magyarázza meg, hogy az ember, minden mást kizárva, a saját lelki üdvére, vagyis partikuláris személyisége túl-

4. Tertullianus: Ausgewählte Schriften. Kempten und München 1912. 141., 122., 129.

világi sorsára koncentráljon. Később majd beható vizsgálat tárgyává tehetjük, hogy ezzel a vallásosságnak éppen központi specifikumát ragadtuk meg: a szeretet, a szánalom stb. nagyon könnyen lehet vallásos erény; sőt fontos helyet foglalhatnak el a vallásos erkölcsben, de mindig e középponti feladatnak, nevezetesen a saját lelki üdvnek a szolgálatában állnak. Az idegen – költőileg ábrázolt, nem „valódi" – emberekben és sorsokban való részvétel, amelyet Tertullianus elvetett, az esztétikai tételezés lényegének következtében, annak következtében, hogy a különösség, a tipikus uralkodik benne, elvileg meghaladja a partikularitást. Láttuk már, hogy a partikularitásban megrekedő beállítottságok ilyen legyőzése a katarzisnak, mint az esztétika általános kategóriájának, lényeges mozzanatát alkotja, és éppen ezért mély kapcsolatokat létesít az igazi (evilági) etika és az igazi (evilági) művészet között.

Ezt a helyzetet elvileg jelentékenyen megváltoztatja, hogy a kereszténység Constantinus óta államvallássá vált. Dvořak nagyon határozottan hangsúlyozza, hogy a katakombák korának allegorikus ábrázolásmódját realisztikusabb, az antik művészethez közelebb álló irányzat váltja fel. Ezzel, persze csak Nyugaton, megteremtődnek annak a fejlődésnek az alapjai, amelynek általános ismérveit már jeleztük, és amelynek konkrét kihatásaival később még nagyon behatóan foglalkozunk. Az itt összesűrűsödő ellentmondások először a képrombolók és ellenfeleik közti hosszú harcban robbantak ki, amely főként Bizánc hatáskörében tombolt, de amelynek hullámai Nyugatot is elérték. Előtérben az a kísérlet áll – az európai vallásos fejlődésnek állandó mozzanata ez –, hogy innen is eltávolítsák a mágiának a kereszténységben meglevő, és mindig újból behatoló maradványait. Jellemző, hogy a képek itt az ereklyékkel, amulettekkel stb. állnak egy sorban. Nekik is csodatevő hatást tulajdonítanak, így például azt, hogy védelmet nyújtanak a démonok ellen, gyógyítják a testi nyavalyákat stb.; azt hiszik általában, hogy az eredeti alaknak (a Megváltónak, az angyalnak, a szentnek) az erői képmásában is hatékonyak maradnak, és hogy ő is tapasztalja és érzi mindazt, ami a képpel történik.[5] Az ilyen nézetek mágikus jellegére bizo-

5. K. Schwarzlose, i. m. 174., 202.

nyára nem kell több szót vesztegetni. A mágiával nagymértékben telitűzdelt kereszténység elleni lázadás, az a törekvés, hogy a vallást a mágikus hagyományoktól megtisztítsák, ideológiailag részben a kereszténység kezdeteire nyúlik vissza, részben mohamedán befolyás alatt áll, ahol – akárcsak a zsidóság körében – az istenség ábrázolása eleve szigorú büntetést vont maga után. A képrombolás ideológiája e körülmények között aszketikus-spiritualisztikus, minden evilági-emberi körön túlmutató jelleget vesz fel. Így Amasiai Asterius püspök ezt mondja egyik prédikációjában: „Ne fesd le Krisztust; elég neki, hogy egyszer emberré alacsonyodott önként és miértünk."[6] Persze, ha a művészetnek e harcokban elfoglalt helyét helyesen akarjuk értékelni, akkor meg kell állapítanunk, hogy a képrombolók csak az embert ábrázoló vallásos művészet ellen foglaltak állást. Ahogy az ábrázolás szigorú tilalma a mohamedánoknál nem akadályozta meg, sőt erőteljesen előmozdította a geometriai és allegorikus díszítőművészet gazdag kivirágzását, úgy a bizánci képrombolás sem irányult a világi művészet ellen; nemcsak a díszítőművészet virul ki itt, hanem a világi festészet (tájképek, állatképek stb.) is.[7]

A képrombolás végül is diadalmaskodó ellenfelei gyakorlatilag magától értetődően a mágikus csodahit mélyen meggyökeredzett hagyományaira támaszkodtak, elméletileg pedig fő ideológusaik a következőképpen indokolták meg álláspontjukat: „Mindaz, ami anyagi, festőileg ábrázolható. Ha most Krisztus belépett ebbe az anyagi világba . . . akkor szükségképpen figurálisan kell körülírni . . . Krisztust lefestik személyiségére való tekintettel, és nem veszik figyelembe, hogy két természetből áll." A kép „az emberré válás titokzatos csodájának jelképe, biztosítéka és látható kifejezése"[8]. De félreismernénk a valódi tényállást, ha az ilyen elméleti kijelentésekből arra következtetnénk, hogy a képrombolók legyőzése után realista festészet virágzott fel. Ellenkezőleg. Bizáncban egy teológiailag a legszigorúbban és legpontosabban szabályozott művészet jött létre, amelyben az ikonogra-

6. I. m. 17.

7. L. Brehier: La querelle des images. Paris 1902. 9. k. és 46–49.

8. K. Schwarzlose: i. m. 190., 197., 202.

fikus-teológiai előírások nem hagytak szabad mozgásteret a realista tárgymegformálás fejlődésének.[9] Erősen közelednek (noha teljesen persze nem hasonulnak) a Kelet művészetfelfogásához, és azokat az elveket valósítják meg, amelyeket Platón késői művéből már idéztünk, és szemügyre vettünk. Ezzel azonban egyúttal visszavetették a vallás mágikus elemei ellen indított rohamokat is. E döntés természetesen messze meghaladja az ábrázolás igenlését vagy tagadását. A középpontban az a kérdés áll, vajon lehetséges-e egyáltalán, és ha igen, milyen mértékben lehetséges az abszolút transzcendenciához (a vallásban: istenhez) való emberi viszonyt tisztán etikailag, tisztán a hitre alapozva meghatározni és rögzíteni. Ha ezt elérik, akkor csupán a hit és a tudás történelmileg általánosan ismert ellentétét kell teológiailag megoldani. De abban a pillanatban, amikor azt hiszik, hogy bizonyos emberi cselekvések (keresztelő, úrvacsora, ima stb.) tartalmilag vagy akár csak formailag, rituális felépítésük révén közvetlenül hathatnak a transzcendens történésre, persze a partikuláris személyiség földi boldogulása vagy túlvilági üdvössége érdekében, akkor feltartóztathatatlanná válik a mágikus tendenciáknak a mindenkori vallásba való behatolása. A képmás mágikus valósága ehhez a komplexumhoz tartozik. És a vallások története csakugyan e folyamat kényszerűségét mutatja. A művészet és a vallás viszonya szorosan kapcsolódik ezekhez a harcokhoz. Ami Platónnál a művészet kialakításának és megfogalmazásának szociálpedagógiai tendenciája volt, itt önmagától félig vagy egészen mágikus szertartássá változik át. De még ott is, ahol – mint Nyugaton – az egyházi ikonográfia mozgásteret nyit a szabad művészi megformálás számára, számtalan eset adódhat, amikor bizonyos ábrázolásoknak csodatevő (mágikus) hatalmat tulajdonítanak. A nyugati feudális művészet speciális helyzete csupán abban rejlik, hogy a Nagy Gergely által megfogalmazott társadalmi megbízatás a képzőművészetek vallásos-egyházi jelentőségét nem kapcsolja mechanikusan rituálisan megalapozott, mágikus hatásához, és ezzel – akaratlanul – utat nyit az esztétikai fejlődés számára. A má-

9. L. Brehier: i. m. 54, k. Schweinfurt: Die byzantinische Form. Berlin 1943. 31.

gikus képtisztelet ezzel, a fejlődés nagy vonalához képest, a véletlenszerűség mozzanatához jut, ami természetesen nem akadályozhatja meg, hogy napjainkig ne forduljon gyakran elő.

A vallás mágikus hagyományoktól való megtisztításának kísérletei újból, erőteljesebben és elmélyültebben tornyozódtak fel a reformációban. Természetesen itt sem vállalkozhatunk arra a feladatra, hogy a tulajdonképpeni vallástörténeti és dogmatikai problémákat tárgyaljuk. De első pillantásra is nyilvánvaló, hogy Luthernek a bűnbocsátó levelek árusítása elleni felléptétől kezdve, az úrvacsora új koncepcióján keresztül, azokig a szekták keretei közt maradó újrakeresztelői kezdeményezésekig, amelyek a kereszténységet mágikus cselekedetből lényegileg etikai aktussá akarták átváltoztatni, a reformerek döntő törekvései mindig arra irányultak, hogy a vallást megtisztítsák hagyományos mágikus elemeitől. Minket itt persze főként az ábrázolással kapcsolatos vallásos állásfoglalás érdekel. Itt rögtön meg kell jegyeznünk, hogy a kifejezett képromboló tendenciák (Karlstadt) sohasem erősödtek a reformáció hivatalos, uralkodó irányvonalává. Itt is, akárcsak a reform minden más területén, Kálvin képviseli a legradikálisabb álláspontot. Határozottan elutasítja azt a társadalmi megbízatást, amelyet Gergely fogalmazott meg az összes vallásos művészet számára, és elvitatja a művészettől pedagógiai hatását, hiszen frivol, sőt csalárd mindaz, amit az ember a képekből tanulhat; bemocskolja isten dicsőségét, aki őt képekben mutatja be.[10] Bálványimádásnak tartja és elveti azt a felfogást is, amely a képeknek bennük rejlő isteni erényeket tulajdonít. Ezért nem tűr el képeket a templomokban.[11] De a képzőművészeteknek ez a radikális elvetése Kálvin szerint csak az isteni, a vallásos élethez való viszonyukat érinti. A festészetet és a szobrászatot jogosultnak tartja, amennyiben szemmel látható dolgok a tárgyai, és az embereknek élvezetet okoznak.[12] Ezzel az egész festészetet és szobrászatot, vagyis az egész képzőművészetet vallásos adiaphoronnak

10. J. Calvin: Institution de la Religion Chrétienne. Genève 1955. I. könyv, 11. fej. 5. és 1. §.

11. I. m. 9. és 5. §.

12. I. m. 12. §.

nyilvánítja, és a vallás részéről elvileg szabadjára engedi. A feudális rendszer nagy válsága, amelynek a vallás és a művészet viszonyával kapcsolatos ideológiai következményeit később majd részletesen tárgyaljuk, erről az oldalról a művészet középkori függőségének teljes leépítéséhez, világiassága elismeréséhez vezet.

Luther és Zwingli elvi állásfoglalása távolról sem olyan világos, mint Kálviné, de a fő irányvonal mégis nagyon hasonló. Luther főként a karlstadti képrombolás ellen intézett invokatív prédikációiban foglalkozik problémánkkal. A dolgok művészi képmásainak létrehozását is adiaphoronnak tekinti; de a képrombolást csupán megengedi, és nem parancsolja meg: „Az se baj, ha vannak képeink, az se, ha nincsenek, noha jobb volna, ha egyáltalán nem lennének." Csak imádni tilos őket, létrehozni nem. Ilyen értelemben prédikált Pál is Athénben a bálványimádás ellen, de nem a képrombolás érdekében, hiszen a hitnek semmilyen külső kép nem árthat. Más alkalmakkor Luther a képekkel való visszaélés ellen harcol, és főként a hozzájuk való viszonyból (képek adományozói) származó, olyan elképzeléseket tartja veszélyesnek, amelyek túlbecsülik a művek érdemeit.[13] Zwingli általánosságban azt mondja ugyan, hogy a képek valóságos förtelmek isten szemében, de csak isten ábrázolását tiltja meg szigorúan. A képeket el kell távolítani a templomokból, mert itt fennáll imádásuk veszélye; másutt – tehát világilag – teljességgel lehetségesek.[14] E néhány megjegyzésből világosan kitűnik, hogy a reformáció képellenessége milyen kevéssé irányult az általában vett művészet ellen, és mennyire az volt a kizárólagos törekvése, hogy a kereszténység mágikus maradványait kigyomlálja. Enrica von Handel-Mazzetti katolikus írónő szemléletesen ábrázolja ezt a helyzetet *Jesse és Maria* című regényében. Egy csodatevő Máriakép körül lezajló cselekmény pro és kontrájában e mű esztétikai jellege csak annyiban játszik szerepet, amennyiben a humanista műveltségű protestáns nemesek nemcsak a kép körül kialakult mágikus babonától, hanem a kép művészi förtelmességétől is undorodnak, míg a képimádó katolikus parasztoknak még csak

13. M. Luther: Werke. Weimar 1905. X/3. köt. 26., 27., 29.
14. K. Farner: Zwingli. Zürich 1954. III. köt. 448., 456.

sejtelmük sincs arról, hogy egy ilyen szent tárgynak miféle esztétikai jellege lehetne.

A képrombolások e két korszaka között bontakozik ki a középkori művészet hatalmas virágkora. Itt könnyen keletkezhet az a látszat, mintha egyáltalán nem volna szükség arra, hogy a művészet a vallás szolgálatából kiszabaduljon, mintha a művészet nagyszerű fellendüléséhez éppen ez a kötöttség adott volna erőt; negatíve ezt látszólag az bizonyítja, hogy e kapcsolatok összeomlása mély problematikát idézett elő, hogy – mint ezt a romantikus irányzatú teoretikusok és történészek mindmáig állítják – a művészet valódi csúcsa csak vallással való, benső kötöttsége alapján, sőt, csak akkor érhető el, ha világnézetileg-művészileg meghajlik a vallás követelményei előtt. (Természetesen itt csak a képzőművészetről van szó; az irodalom vagy a zene lényegileg másként fejlődött; azt hisszük azonban, hogy a művészet és a vallás elvi viszonya éppen itt világlik ki a legplasztikusabban.) Amennyire elutasítjuk ezt a sokoldalú, legkülönfélébb módokon hangoztatott tételt, annyira igaz, hogy itt valódi probléma rejlik. Utaltunk már arra, hogy a középkori művészet társadalmi megbízatása magában véve világosabban és konkrétabban jelentkezett, mint ez a későbbi korokban lehetséges volt. Egyúttal – legalábbis Nyugaton, Kelettel és Bizánccal is ellentétben – rugalmas volt, és ez termékeny és konkrét-szabad fejlődést tett lehetővé. Olyasvalami jön létre – mint már megmutattuk: szélesebb, demokratikusabb alapokon –, ami a klasszikus ókorhoz hasonlít: egy kimeríthetetlennek látszó folklorisztikus alap, olyan mítoszokból, amelyek mindegyike jelentős embereket és helyzeteket ábrázol érzékileg, de a népies lakonizmusnak megfelelően felettébb velősen is, és ezért a különböző értelmezéseknek nemcsak tért nyit, hanem egyenesen kikényszeríti őket. Ezenkívül a széles néptömegek valamennyi ilyen mítoszt először ilyen ábrázolásokból ismernek ugyan meg, de mivel e mítoszok a mindenen uralkodó keresztény kultúra alapvető alkotóelemei, és ezért másutt, például a szentbeszédekben is népszerűsítik őket, mégsem idegen és csak gondolati munkával megfejthető témákként állnak az emberekkel szemben. Művészi feldolgozásra az ilyen anyagok a legalkalmasabbak, mert ellentmondásosan és termékenyen meghatározó

pólusaik: az otthonosság és az állandó újjászületés már tárgyilag is valami érzékileg világiast alkotnak, annak koncentrált képmását, ami magában a valóságban az emberek, az emberi nem számára lényegbevágó, ami megmarad, és mégis állandóan újjászületik. A tulajdonképpeni művésziséget alkotó formavilág az ilyen helyzetekben viszonylagosan sem válik el a megformált anyagtól: a kompozíció a maga egészében és részleteiben egyaránt nem más, mint az anyag és a napi követelmények közti összefüggés kifejeződése és tudatosodása, a napi követelményeknek az emberi nem nagy kérdéseiben való lehorgonyzása, az emberiség legsúlyosabb és legáltalánosabb problémáinak a konkrét emberek világosan és egyszerűen ábrázolt sorsaiban történő megjelenítése.

A közvetlenül nyilvánvalónak és a szellemileg jelentősnek ez a szervesen létrejött, magától értetődőnek elfogadott egysége csak olyan társadalmi megbízatást adhat a művészeteknek, amely ilyen általánosan elismert alapra támaszkodik, és amely csak ennek az alapnak a közvetítésével fordul a művészekhez, és általuk a befogadók tömegeihez. A művészet középkori fejlődésének egyedülálló volta tehát az ekkori társadalmi megbízatás egyedülálló voltán alapul. Míg a görög ókorban a papi kaszt hiánya adta meg egy ilyen hitelesen művészi, vagyis tárgyilag a mítoszokhoz kötött, formailag szabad (a mindenkori társadalmi megbízatás által meghatározott) értelmezés alapját, a feudális társadalomban a kedvező helyzetet az a mozgástér hozta létre, amelyet a városi polgárság állandóan növekvő súlya az ikonografikusan pontosan rögzített mítoszok mindenkori kialakítása számára megteremtett. A romantikus beállítottságú teoretikusoknak és történészeknek tehát annyiban igazuk van, amennyiben e különösen kedvező feltételeket megállapítják, és arra a problematikára is utalnak, amely e feltételek megszűnésével bontakozik ki, de tévednek, amikor e történelmileg egyedülálló helyzetet általános normává akarják emelni, és főként, amikor arra következtetnek ebből, hogy a vallás mindig pozitív hatást gyakorol a művészetre. Ellenkezőleg, ez az egyedülállóan kedvező fejlődés onnan fakadt, hogy az egyház a művészetek esztétikai önmozgásának kényszerből egyre több szabad teret engedett. Ahogy az ókorban a teológiai szabályozás hiánya, úgy a középkorban azoknak az ellenerők-

nek a nagysága volt a művészet virágzásának fontos ideológiai tényezője, amelyek az ikonografikus kötöttségeket fel tudták használni esztétikai céljaikra, és a teológiai irányítást meg tudták kerülni, vagy fel tudták robbantani. E körülmények tehát nem a vallás hatalma miatt kedvezőek, hanem azért, mert a művészet hatalmas felszabadító háborút vívott ellene.

Az allegorikus elv alapjai a keresztény esztétikában

Mint az esztétikában mindenütt, az elmélet itt is évszázadokkal, sőt évezredekkel kullog a gyakorlat mögött. A mítoszok spontán allegorizálására természetesen kezdettől fogva minden teológiában és sok, teológiától megszabadulni akaró filozófiában van példa. De tudatos elméletté az allegorikus interpretáció csak olyan korban válik, amikor a mítoszok és művészi feldolgozásaik még az eleven kultúra fontos alkotóelemei, de a mérvadó szellemi (filozófiai vagy vallási) irányzatoktól már messzire eltávolodtak. Ezért, hogy a jelenbe bekebelezhessék őket, bizonyos szellemi áramlatok számára szükségszerűvé vált allegorikus értelmezésük. Ez többnyire egyáltalán nem esztétikai célzatú, csupán arra törekszik, hogy az ideológiailag káros elemet bizonyos ábrázolt mítoszokból – az ókorban főként Homéroszból – egy ilyen értelmezés segítségével eltávolítsa, és ezzel az illető gondolatvilág számára használhatóvá tegye őket. Így a sztoikus Hérakleitosz ezt írja Homéroszról: „Büntetlenül éles és heves küzdelmet folytatnak Homérosz ellen, azért, mert állítólag lekicsinylően bánt a vallással. Igaz persze, hogy ha ábrázolásának nincs képletes értelme, akkor keresztül-kasul frivol. Hiszen mindkét eposzban hemzsegnek az istentelen történetek, amelyeket istenellenes oktalanság tölt meg. Ha most azt gondoljuk, hogy ezek egyszerűen filozófiai jelentés, háttérben rejlő allegorikus értelem nélküli költői elbeszélések, akkor Homérosznak ... egy zabolátlan nyelv gyalázatos bűnében kellett szenvednie."[1] Az allegorizáló módszer tehát még nem irányul közvetlenül az esztétikumra, de már

1. Idézve W. Nestle nyomán: Die Nachsokratiker. Jena 1923. 2. köt. 151.

tudatában van önmagának és eszközeinek, hiszen ugyanez a Hérakleitosz világosan kimondja definícióját is: „Azt a kifejezést, amely valami mást mond, mint amire gondol, allegóriának nevezzük."[2] Ezt a módszert folytatták egészen más történelmi helyzetben a patrisztikus filozófusok és teológusok. A gnosztikusok és különböző pogány, valamint eretnek irányzatok ellen folytatott heves és a kereszténység szempontjából életbe vágó fontosságú vitájukban a keresztény dogmatika első képviselőinek egyrészt ragaszkodniuk kellett a *Biblia* kinyilatkoztatásos jellegéhez, másrészt sok ott kifejtett mítosz és nézet is gátolta az eretnek vélemények cáfolatát és a saját dogmák rendszerezését. Ilyen szükségletekből kiindulva, ismét kibontakozik az allegorikus értelmezés egy módszere, amely szintén elsősorban egy egységes gondolatrendszer felépítésére és nem elsődlegesen az esztétikumra irányul, noha közvetlenül vagy közvetve bizonyára erőteljesen befolyásolta a korai keresztény művészet gyakorlatát. Alexandriai Kelemen például ezt mondja: „Az összes teológusok a görögök és nem-görögök között (a hajdankorban) elrejtették a dolgok lényegét, és az igazságot rejtélyekben és szimbólumokban, allegóriákban és metaforákban hagyták ránk." Origenész pedig, módszertanilag az imént idézett sztoikushoz nagyon hasonlóan, arról a szégyenletesen rikoltó diszkrepanciáról beszél, amely a bibliai mítoszok közvetlen értelme és az őket vallásosan megillető igaz jelentése között mutatkozik: „Ha a betűkhöz akarnánk tapadni, és a Szentírás szavait szó szerint fognánk fel, akkor szégyenkezve kellene mondanunk és bevallanunk, hogy Isten olyan törvényeket adott, amelyekkel szemben a pogány népeknek, például a rómaiaknak vagy az athénieknek a törvényei sokkal nagyszerűbb vagy értelmesebb benyomást keltettek."[3] Az analogizáló allegóriaképzés itt kidolgozott módszere persze nem szorítkozik a patrisztika korára. Minden alkalommal, amikor a *Biblia* szövegéből olyan következtetéseket vonnak le, ame-

2. Idézve H. és M. Simon nyomán: Die alte Stoa und ihr Naturbegriff. Berlin 1956. 114.

3. Idézve H. Ball nyomán: Byzantinisches Christentum. Zürich–Köln 1958. 69. k.

lyeket nem tartalmazhatott, ismét fel kell újítani; ezt tette például Joachim de Fiore is, amikor forradalmi célzatú Harmadik Korszakát a *Bibliá*-ból akarta levezetni.

Nyilvánvaló, hogy ezek a fejtegetések teológiai és nem esztétikai jellegűek; éppen ezért csak a transzcendens értelem jön náluk tekintetbe, és e transzcendencia kiemelésekor kifejezésére gyakran egyszerűen egyidejűleg használják az allegóriát és a szimbólumot. Az allegória elméletének további s az egész későbbi korszakot befolyásoló kifejlődésekor, az úgynevezett Dionüsziosz Areopagitánál már nemcsak egységes terminológiával találkozunk, hanem a valóság esztétikai, képszerű szemlélete és transzcendens lényegének valódi megragadása közti belső kapcsolat is erősebben konkretizálódik, hogy egy ilyen módszer segítségével az eddiginél pontosabban lehessen meghatározni az allegória lényegét. Dionüsziosz Areopagita úgy véli, hogy az az érzéki megjelenési forma, amelyben az allegorikusan ábrázolt tartalom számunkra felfoghatóvá válik, onnan származik, hogy a világ alkotója tekintettel volt korlátozott értelmi képességünkre. „Bűnös felfogás" volna azt gondolni, hogy azok a jelképek, amelyekbe a *Szentírás* kinyilatkoztatásait – „szent szemléletességgel és jelentős jelképek színpompás gazdagságával" – felöltözteti, azonosak volnának a mennyei valósággal. „A kinyilatkoztatás persze költőileg megszentelt formai képződményeket vett igénybe, hogy alaktalan szellemeket jelentessen meg előttünk, mert, mint mondottuk, tekintettel volt megismerési képességeinkre. De csak egy nekünk megfelelő, természetünkhöz illő felvezetésről gondoskodott, és a szent ábrázolásokat analogikusan képességeinkhez igazította." De sohasem szabad elfelejtenünk, hogy e képmások és eredetijük között semmilyen hasonlóság sem lehet. Dionüsziosz Areopagita a negatív teológia talaján áll, amely szerint az istenséggel foglalkozó összes pozitív és ezért korlátozott kijelentésnek szükségképpen hamisnak kell lennie. Ezért, „mintha a nem-hasonló képek segítségével történő kinyilatkoztatás a felfoghatatlanság területén talán mégis közelebb kerülne a kimondhatatlan dolgok homályához". Az allegóriának ez a képek nem-hasonló volta segítségével történő elvi megokolása nem pusztán a negatív teológiából levont konzekvens követ-

keztetés, hanem egyúttal pontosan meghatározza az allegóriának a valóságot ábrázoló művészethez, a szimbólumhoz való viszonyát is. Ebből ugyanis ez a veszély származik: „Épp az ékesebb képeknél tévelyedhetnének el egyesek így, megelégedve velük ... Hogy ilyen hibáktól lehetőleg megóvjuk azokat is, akik nem tudnak magasabb rendűre gondolni, mint a jelenség külső szépségére, a szent szerzők bölcsessége, amely minket folyvást a legmagasabb felé vezet, leereszkedett addig, hogy a kinyilatkoztató írásokban egyáltalán nem hasonlító, sőt oda sem illő hasonlatokat választott szent módon. Nem tűri tehát, hogy a bennük rejlő érzéki rész hozzájuk tapadjon, és nyugalmat találjon bennük. A lélek magasabb rendű elemét gerjeszti fel, és a felvázolt képek torzalakjaival ösztökéli ..." A hasonlóság Dionüsziosz Areopagita által követelt hiánya odáig megy, hogy a legalantasabb is jelezheti allegorikusan a legmagasabb rendűt, hiszen maga az anyag is kapcsolatban van az istenivel, és ez a legmagasabb rendű és legszebb földi jelenségnél ugyanolyan inadekvát itt, mint a legalantasabbnál: „Az ilyen képek segítségével anyagiatlan ősképekig lehet emelkedni – feltéve, hogy hasonlóságokat nem földi értelemben tartanak hasonlóaknak ..."[4] Ezzel a teológia álláspontjáról rögzítve vannak a kép és valóság ama viszonylatai, amelyek jellemzik az allegória helyét a vallásos életben.

Más összefüggésekben tárgyaltuk már az analógia kategóriáját; és megállapítottuk, hogy mint a legősibb gondolkodási formák egyikének, a mindennapi gyakorlatban és gondolkodásban jelentős szerep jutott neki osztályrészül. A valóság tudományos visszatükröződésében való alkalmazásának határai és problematikája kívül esik e fejtegetések keretein. Arra is csak jelzésszerűen utalunk vissza, hogy az analogizáló érzés és gondolkodás fölöttébb fontos szerepet játszik a költői képszerűség létrejöttében és kibontakozásában is. Csak azt a filozófiailag döntő mozzanatot hangsúlyozzuk, hogy a szellemi-érzéki analogizálás ilyen aktusainak határozottan antropomorfizáló jelleggel kell rendelkezniük, és ehhez ragaszkodniuk kell; tárgyukat eközben mindig

4. Dionysios Areopagita: Die Hierarchie der Engel und der Kirche. München–Planegg 1955. 102–107.

az emberi szubjektumra vonatkoztatják, és a képnek, a hasonlatnak stb. mindig az a feladata, hogy éppen a szubjektumra vonatkoztatva (amely általános, társadalmi is lehet) fedezzen fel és tegyen érzékelhetővé új vonásokat. Eközben természetesen maguknak a tárgyaknak az új tulajdonságai is napvilágra jöhetnek; de ezek csak melléktermékek, járulékosak, holtak maradnak, ha – közvetlenül vagy közvetve – nem érvényesül a tárgy képszerű tételezésében ez a szubjektumra való vonatkoztatottság. Világos, hogy ez a probléma tulajdonképpen csak a költészetben merül fel, és az is nyilvánvaló, hogy a zene kettős visszatükröződésmódja és a külvilág ebből eredő meghatározatlan tárgyiassága következtében nem ismer analogizálást; végül az sem kétséges, hogy a képzőművészetek szükségképpen olyan irányban fejlődnek, amely a látható világ visszatükröződésében semmit sem enged a puszta analogizálásnál megrekedni. Az allegória mint esztétikai formai elv ezért a költészetre és a képzőművészetekre döntő befolyást gyakorol.

De Dionüsziosz Arcopagitánál az analogizálásból születő allegória különös árnyalathoz jut. Míg ugyanis a normális analógia egy – gyakran csak felszínes – hasonlóságból kiindulva, ezt lényeges összefüggéssé fújja fel, a negatív teológia számára, mint láttuk, az analógia és az allegória alapja épp a szigorú nem-hasonlóság. Itt ismét megmutatkozik a teológiai fogalomalkotás hibrid jellege: antropomorfizáló feltételekből kiindulva, egész rendszerét antropomorfizáló módszerekkel építi fel, hogy azután hirtelen egy – fiktív és túlfeszített – dezantropomorfizálásba ugorjon át, mivel az antropomorfizáltan megalapozottnak olyan szférába kell vezetnie, amely nemcsak az érzésekkel és érzékekkel, hanem a legmagasabb rendű emberi gondolatokkal szemben is abszolút túlvilágot alkot. Nem tartozik ide, hogy mindez hogyan fest a tudományos kritika szempontjából, és itt azzal sem foglalkozhatunk, miért szükségszerű módszertanilag a teológia számára, hogy szakadatlanul és éppen a döntő helyeken az analogizálásra támaszkodjon. Fölöttébb jellemző például, hogy Karl Barth, aki hosszú ideig a lehető legjobban elmélyítette az isten és az ember közti szakadékot, e kérdésben végül önkritikát gya-

korolt, és visszatért az istenkoncepcióban rejlő analogizáláshoz.[5] Az viszont teljesen világos, hogy az így előírt allegorikus művészet egy gátlástalan önkény zsákmánya lesz. Még nem a szabálytalan asszociációk folyamáé ugyan, amely minden tárgyiasságát kioltja, hanem a transzcendensen kinyilvánított, teológiailag megfogalmazott elrendelés önkényéé. Itt kap elméleti felszentelést az a minden allegorikus művészeti irányban meglevő hajlam, hogy a bensőleg ható tárgyakat konvencionális jelekkel helyettesítik.

Minél konvencionálisabbak az általános jelek, annál alkalmasabbaknak látszanak arra, hogy totális nem-hasonlóság analogikusságát kifejezzék. Dionüsziosz Areopagita bőségesen hoz példát az ilyen előírásokra, például az angyalok képszerű ábrázolására. És mivel a vizuális ábrázolás feladata éppen abban rejlik, hogy a nézőt nem az ábrázolt tárgyiassággal kell lekötni, hanem csupán lendületet kell neki adni arra, hogy hanyatt-homlok belevesse magát a transzcendencia alaktalan tengerébe, mivel éppen az érzéki és gondolati hasonlóság hiánya e felemelkedés előremozdítója, az allegóriák e fajtája számára még a dekoratív elv is pusztán járulékos mozzanat lesz. Még ha láthatóságuk minden esztétikumon kívül fekszik, akkor is tökéletesek lehetnek az ilyen teológiai elvek szempontjából.

Nem a mi feladatunk, hogy kifejtsük azoknak a körülményeknek a kölcsönhatását, amelyek a kelet-európai művészetben e végletek váltakozó ingadozását történelmileg előidézik. Nyugat-Európában a művészet fejlődése kevésbé radikális utakon halad. Nyugat középkori teológiája és filozófiája, fejlődése fővonalát tekintve, nincs a negatív teológia álláspontján. Ezért a nem-hasonlóság elvét itt nem fogalmazzák meg olyan radikálisan, mint Dionüsziosz Areopagita. Jellemző, hogy az analogizáló allegorizálásban igen messzire menő Joachim de Fiore megelégszik azzal, hogy az allegóriát mint „minden kis dolog legnagyobbal való hasonlóságát" határozza meg.[6] A kultúra egészén uralkodó, dia-

5. K. Barth: Die Menschlichkeit Gottes. Zollikon, Zürich 1956. 9., 16.

6. Joachim de Fiore: Das Reich des Heiligen Geistes. München–Planegg 1955. 80.

dalmas egyház rendszerépítménye élesebben differenciál, mint a patrisztikusok, és kevésbé radikálisan, mint Dionüsziosz Areopagita. Így már Richard de Saint-Victor is különbséget tesz az allegória és a szimbólum között. Az elsőnek, amennyiben a valódi misztériumokat érinti, autoritatív (vagyis egyházi-teológiai) jellege van, a szimbólum viszont a személyes intuíció dolga, „filozófiai" jellegű. Az ilyen megállapítások elsődlegesen nem az esztétikai problémák megvilágítását szolgálják ugyan, de lényegbevágóan vonatkoznak rájuk. Annál is inkább, mivel a skolasztikus gondolkodók számára ezeknél a különbségtételeknél főként a realitáshoz való – vallásosan determinált – viszonyról, a föld és a túlvilág viszonyáról és arról a módról van szó, ahogyan az ember felfogni és közölni tudja ezt. Ezért az allegória lényege szempontjából felettébb fontos, hogy a skolasztika a legmagasabb rendű valóság képmását, annak jelzésszerű feltárását látja benne, hogy miként függ össze a földi és a túlvilági valóság, miként derenghet fel az előbbiben az utóbbinak legalább a sejtése. (Noé bárkája, mint a megmentő egyház allegóriája.) Ezért választják el a vezető skolasztikusok, gyakran nagyon különböző módon, az allegóriát az átvitt értelmű vagy metaforikus kifejezés többi formáitól. Aquinói Tamás például arra korlátozza az allegóriát, hogy a realitásoknak megfeleljen, minden mást, ahol e kettősséget pusztán szavak hozzák létre, parabolizmának nevez.[7]

Az ilyen felfogásokban annak a vallás és művészet közti gerillaháborúnak az elméleti reflexe jelenik meg, amelynek vázoltuk már legáltalánosabb vonásait. A képrombolás korszaka után a művészetet a keresztény Keleten szigorúan és egyértelműen a teológiának vetették alá; az allegória csaknem vetélytárs nélkül uralkodik az egész művészi gyakorlaton. Viszont a Nyugaton végbement differenciálódások, amelyekre roppant szűkösen utaltunk, világosan mutatják, hogy noha az egyház és a teológia szintén az allegóriát tartotta az isteni dolgok egyedül valódi, egyedül igazán jogosult kifejezési módjának, de a gyakorlatban szakadatlanul kompromisszumokra kényszerült. Nemcsak abban, hogy bizonyos határok között még a világi művészetet is meg-

7. E. de Bruyne: L'esthétique du Moyen Age. Louvain 1947. 93–99.

engedhetőnek tartotta, hanem magának a vallásos művészetnek a körén belül is. Mert ha teljesíteni akarják Nagy Gergely pápa művészettel szemben támasztott követelményét, akkor a teológiailag meghatározott társadalmi megbízatás teljesítésében bizonyos teret kell biztosítani ama társadalmi megbízatás számára is, amely – persze hosszú időkig kimondatlanul – azokban az emberekben él, akiknek okulására e művészetet megalkották. Az utóbbi erejének és eltökéltségének mindenkori ingadozása, a mindenkor foglalkoztatott művész képességei és törekvései stb. szerint ingadozik e küzdelemben a mérleg az allegória és a szimbólum között. Csak arra emlékeztetünk, hogy milyen erős visszaesés következett be a képek érzéki „realizációjában", párhuzamosan azzal, hogy Giotto nagy áttörése után a tematikában és a felfogásban egyaránt növekedett az allegória; elég talán, ha a firenzei Santa Maria Novella spanyol kápolnájának freskóira utalunk.

Az inga ellentétes irányú kilengésére a már tárgyalt nagy festőkön és szobrászokon kívül Dante a legjellemzőbb példa. Természetesen itt nem is gondolhatunk arra, hogy akár csak jelezzük is a nála működésbe lépő ellentmondásokat, amelyek sokkal bonyolultabbak, mint a képzőművészetekben, itt ugyanis egy teológiailag determinált külső forma kerül belső ellentétbe a tartalom tiszta, evilági emberiességével, és ezért a tulajdonképpeni megformálással is. Csak Erich Auerbach néhány végkövetkeztetését idézzük; a sok lehetséges közül azért épp az övét, mert a költészetről vallott alapvető felfogása, elemzési módszere a mienkkel kifejezetten ellentétes. Ezért az általunk megállapított helyzetről vallott tanúsága a legkevésbé ébreszthet gyanút. Auerbach ezt írja: „Csodálnunk kell Farinatát, és együtt kell sírnunk Cavalcantival; tulajdonképpen nem az indít meg bennünket, hogy isten kárhozatra ítélte őket, hanem hogy az egyik nem tört meg, és a másik olyan metszően panaszkodik fia és az édes fény miatt; borzalmas elkárhozásuk csak mintegy eszköz eme egészen földi indulatok hatásának fokozására ... Ez még a Purgatórium és a Paradicsom kiválasztottjaira is érvényes ... sőt Péter apostol is és még hányan mások egy földi-történelmi élet, földi tettek, törekvések, érzések és szenvedélyek olyan világ-

gát bontakoztatják ki előttünk, amilyet ilyen gazdagon és erőteljesen maga a földi színtér is aligha nyújthatna nekünk. Bizonyos, hogy mindnyájan szigorúan beilleszkednek az isteni rendbe, és egy nagy, keresztény költőnek bizonyára joga van arra, hogy a földi emberséget a túlvilágban, a szereplő személyt a beteljesülésben tartsa, és erői szerint tökéletesítse. De Dante nagy művészete odáig viszi a dolgot, hogy a hatás a földibe csap át, és a beteljesülésben a szereplő személy túlontúl megragadja a hallgatót, s a túlvilág az embernek és szenvedélyeinek színpadává válik... És ebben az emberi sorsokban való közvetlen és csodált részvételben fordul az egész, történelmi és egyéni ember isteni rendben megalapozott szétrombolhatatlansága az isteni rend *ellen;* felhasználja és elhomályosítja ezt; az ember képe az Isten képe elé kerül. Dante műve megvalósította az ember keresztény-figurális lényegét, és magában ebben a megvalósulásban szétrombolta..."[8] Ebből a dantei világköltemény egyedülálló voltát is megérthetjük. Ismét a tartalom és a forma egységének „csodájáról" van szó. Dante formája ugyanis olyan helyzetet teremtett a számára, amelyben kibontakoztathatta jellemeinek evilágian emberi vonásait, anélkül hogy a teológiailag előírt allegóriával nyíltan szakítania kellett volna. Az a helyzet tehát, amely világnézeti tartalma formává válását megteremti, bizonyos fokig – mutatis mutandis – hasonló Giottóéhoz. Egy Shakespeare-, sőt Calderón-típusú dráma e világban a limine lehetetlen lett volna.

8. E. Auerbach: Mimesis. Bern 1946. 194–196.

A FELVILÁGOSODÁS ÉS A NÉMET KLASSZIKA ESZTÉTIKÁJA

DIDEROT
ÉS A REALIZMUS ELMÉLETÉNEK PROBLÉMÁI

Mint a polgári irodalom minden jelentősebb haladó vagy forradalmár képviselőjét, Diderot-t is legendák sokasága övezi. Hogy ezek a legendák támadják vagy „védelmezik"-e, gyakran csaknem ugyanazt jelenti, hiszen mindkét esetben megfosztják világtörténelmi nagyságától. Az irodalomtörténet, különösképpen pedig az irodalomelmélet területén fokozatosan megszilárdult egy Diderot-legenda, melynek lényegét abban foglalhatnánk össze, hogy Diderot művészetelmélete nem több a természet fotografikus másolásának mechanikus elméleténél. Diderot úgy szerepel a legtöbb polgári irodalom- és esztétikatörténetben, mint ennek az elméletnek a főalakja.

Persze az irodalmi legendák sohasem teljesen légből kapottak. Széles körű elterjedésük oka éppen az lehet, hogy az illető író egy bizonyos – ténylegesen meglevő – oldalát egyoldalúan kiemelik, „lényegévé" duzzasztják, és mint ilyet merevítik meg. A reakciós rágalmazás a burzsoázia ideológiai hanyatlásának irodalomelméletében gyakran nem valami egyszerű tulajdonsággal operál, hanem a „kényelmetlen" írók elméletének és gyakorlatának gyenge pontjait helyezi egyoldalúan előtérbe, és rendszerezi a lehető legalacsonyabb szinten, hogy aztán az ilyen „valósághű", „tudományos megalapozottságú" képet mint a szerző valódi képmását fogadtassa el.

Ez a helyzet Diderot-val és a természet mechanikus utánzásának elméletével is. Rengeteg idézetet lehetne felhozni, melyek egy ilyen elméletről látszanának tanúskodni. Éppenséggel szerencsétlen dolog, hogy Diderot-nak mint irodalomteoretikusnak kora és közvetlen utókora világirodalmának nagy, haladó polé-

miáiban pontosan azok a kijelentései terjedtek el, amelyekben legkevésbé jutnak kifejezésre azok a gondolati csírák, melyekben a természet utánzásának problémáját dialektikusan próbálja felfogni.

Diderot a francia forradalom előtti forradalmi burzsoázia egyik legkövetkezetesebb előharcosa volt. Mint ilyen, az irodalmat és a művészetet az osztályharc egyik küzdőterének tartotta, amelyen osztályának haladó érdekeit kellett elméletileg és gyakorlatilag egyaránt érvényesítenie. A forradalmi burzsoázia ideológusaként megalapozta Franciaországban a komoly polgári drámát, kritikusan propagálta az angol regényt (különösen Richardsont), kora polgári festészetét (Greuze, Chardin stb.), mint a helyes festészetet méltatta stb. Ugyanezt a célt szolgálta elméleti és kritikai harca az udvari rokokófestészet, különösképpen pedig a *tragédie classique* udvari mesterkéltsége ellen. Teljességgel érthető, hogy ehhez művészetelméletében a paradoxiáig menően előtérbe kellett állítania – a forradalmi burzsoázia legtöbb ideológusához hasonlóan – a természetre való hivatkozást, a természetesség, a természet utánzásának követelményét.

A forradalom előtti Franciaország osztályharcainak sajátos formái azonban ezt a kérdést rendkívül bonyolulttá tették. A francia abszolutizmus – a feudális maradványok tömege, a félelmetes és teljes joggal gyűlölt önkényuralom ellenére – semmiképpen sem volt a burzsoázia, különösen felsőbb rétegei osztályérdekének százszázalékos ellensége. A francia abszolutizmus irodalma és kultúrája kezdettől fogva többé-kevésbé erős polgári hatás alatt állt. Voltaire, a francia felvilágosodás szellemi vezére, esztétikai elméletének és esztétikai gyakorlatának több pontján (epika, tragédia) mindkét lábával a XIV. Lajos korabeli klasszicizmus talaján áll. És ez nem véletlen. A francia irodalmi fejlődés kontinuitása ideologikus tükre a gazdasági-társadalmi fejlődés kontinuitásának. Ezért nem is tudhatott Diderot soha olyan elvi és radikális módon fellépni XIV. Lajos korának irodalomelmélete ellen, amelyet harcostársa, Voltaire és mások is alkalmaztak, mint a német Lessing, hiszen az utóbbi szemében ez a művészet csak törpeállamok abszolutizmusának Németor-

szágot lealacsonyító önkényuralmát és ennek Versailles-karikatúráját jelentette.

Ennek az ellentmondásos osztályhelyzetnek a következményei a művészet stíluskérdései szempontjából még sokkal mélyebbre hatolnak. A specifikusan polgári művészet, amelyet Diderot – mint forradalmi ideológus – elsősorban népszerűsített, következetes formájában, ahogyan azt a fejlett kapitalista Anglia burzsoáziája kifejlesztette, mindenekelőtt a *magánélet művészete*. Egyszerű polgárok magánéletének, mint a művészi anyaggyűjtés központi lelőhelyének előtérbe állítása, ebben a korban hallatlanul nagy forradalmi jelentőségű tett volt. És Diderot világosan felismerte ennek jelentőségét. Az a követelés, hogy az egyszerű polgár a maga tisztán polgári, egyéni sorsával a nagy dráma és a nagy epika hőse legyen, a polgári forradalom politikai követeléseinek („szabadság", „egyenlőség", „testvériség") irodalmi megjelenése volt. Ez a követelés irodalmilag az anyaggyűjtés mérhetetlenül gazdag és tágas területének meghódítását jelentette, szemben az udvari, feudális költészet szűkösségével és sivárságával, harcot egy új, realista kifejezésmódért, amely művészileg is méltóképpen uralja ezt az új anyagot.

A haladó burzsoázia társadalmilag és művészileg messze tekintő ideológusai, köztük is első helyen Diderot, mégis felismerik, hogy a művészet anyagának korlátozása a tisztán egyéni sorsokra, formaproblémáinak kiélezése a polgári élet apróbb, belső és külső történéseinek természethű visszatükrözésére, egyben azt a veszélyt is magában hordja, hogy a művészet elveszíti általános és nyilvános jellegét. Minden külsődlegessége és mesterkéltsége ellenére a *tragédie classique* a nyilvánosság művészete volt, és Voltaire kísérletet is tett – persze tényleges eredmény nélkül – arra, hogy kihasználja ezt a formát az új osztály új tartalmai számára.

Ez a helyzet kényszerítette Diderot-t arra, hogy elméletileg és gyakorlatilag egyaránt a privát-polgári élet ábrázolásának esztétikáján túlhaladjon. Mint láthattuk – ha nem is olyan radikálisan és következetesen, mint Lessing –, a klasszikus tragédiát nemcsak a természettel, de az antik tragédiával is egybeveti. Az antik tragédiához való visszanyúlás ebben az esetben

egy monumentális és nyilvános drámai művészet követelése a *feltörekvő burzsoázia nagy, nyilvános problémáinak* ábrázolására. Ezért Diderot nem is akarja új műfaját, a polgári tragédiát és a „komoly drámát" a nagy tragédiák helyébe állítani, hanem mint önálló műfajt, *emellett* megalapozni.

De ezek a tendenciák kihatnak Diderot elméletében a szűkebb (privát jellegű) polgári irodalom értelmezésére is. Ha új műfaját elméletileg meg kívánja alapozni, akkor abból indul ki, hogy a polgári dráma döntő stíluseleme nem az individuális jellemek ábrázolása, hanem a *nembeli* és a rendhez tartozó ábrázolása kell legyen. Ezzel Diderot bevezeti az esztétikába az általános és különös, a nem és az individuum, az osztály és az egyed dialektikáját. Pusztán ez a kérdésfelvetés messze túllép a természet mechanikus utánzásának elvén. Az ugyanis világos, hogy ha a polgári dráma fő tárgyköre a tipikus osztályjellegű, úgy ez a tipikus a természetben sehol sem található közvetlenül utánozható tisztaságában, tehát itt valami olyasmit kell „utánozni", amit a közvetlen, érzékileg adott külvilágban sohasem lehet tisztán és egyszerűen „leképezni". Ahogyan az idealista dialektikusok sohasem képesek saját, kigondolt és maguk alkotta „eszméikből" következetesen a különösség valóságába merülni, úgy a nem következetes és nem valódi dialektikus materialista gondolkodók is képtelenek megalkotni az általános materialista fogalmát. Mihelyst a dialektikához vezető helyes, eredeti tendenciák segítségével túllépik a mechanikus utánzáselméletet, hasonló, megoldhatatlan ellentmondásokba keverednek, mint az idealista teoretikusok. Az esztétika területén is jogosult Lenin ítélete a mechanikus materializmusról, „melynek *fő fogyatékossága* abban áll, hogy képtelen a dialektikát a képelméletre alkalmazni".

Diderot halhatatlan érdeme, hogy a művészet elméletében rendkívül merészen *vetette fel* a dialektika problémáit. Az pedig, hogy megoldani ezeket nem tudta, történelmi helyzetének elkerülhetetlen következménye volt. Diderot történelmi nagyságát hamisítjuk meg és torzítjuk el, ha elsiklunk az utánzáselmé-

let dialektikus meghaladására utaló tendenciák fölött, még akkor is, ha ezek meghiúsultak. Mert éppen ezek a tendenciák fejezik ki elsősorban történelmi nagyságát, gondolkodásának valóban progresszív jellegét. És a mechanikus „leképezési"-elmélet meghaladásának ez a tendenciája mutatkozik meg még kézzelfoghatóbban, ha Diderot-t, a művészctteoretikust nem szakítjuk el saját gyakorlatától. Azt a problémát, amelyet elméletileg nem volt képes megoldani, néhány írásában, különösen a *Rameau unokaöccse* című remekműben, gyakorlatilag megoldja. Diderot a dialektikus művészetelmélet előfutára.

A művészi magatartás általános jellemzése Diderot-nál

A művészi magatartás felfogásában és értékelésében megmutatkozó különböző típusok társadalmi-történelmi okaival az esztétika történelmi materialista részének kell behatóan foglalkoznia. A művészi magatartás értékelésének két szélsőséges pólusát csak azért kellett itt kiemelnünk, hogy az objektív tényállás társadalmilag szükséges álcái és eltorzulásai ne torlaszolják el a probléma világos felfogásához vezető utat. Bizonyára nem véletlen, hanem e probléma éppen jelzett történelmi fejlődésének szükségszerű következménye, hogy e kérdés megoldására a legkövetkezetesebb kísérletet a korszakok fordulópontján, mintegy modern-polgári eltorzulása előestéjén tették; Diderot *Színészparadoxon*-jára gondolunk. És az sem véletlen, hogy a műalkotás „kívülről jövő" determinációjának kérdését a legvilágosabban Goethe fogalmazta meg.

Diderot arra keres választ, hogy milyen szubjektív magatartás alapján jöhet létre a helyes színművészet. Elméletileg mélységesen igaza van, amikor a valóság és ennek művészileg helyes és hatásos visszatükröződése közti különbségből indul ki. Dialógusának az a személye, aki az ő nézeteit képviseli, azt mondja erről: „Ön egyébként is valóságos eseményről beszélt, én az utánzatáról; ön a természet egy futó pillanatáról, én tudatosan eltervezett, összefüggő műalkotásról, melynek menete s tartama van."[1] Mivel Diderot világosan látja, hogy a színművészetben nem az életről, hanem művészi visszatükröződéséről van szó, hogy nem

1. D. Diderot: Színészparadoxon. Diderot, Színészparadoxon – A drámaköltészetről. Magyar Helikon, 1966. 28.

érzések, szenvedélyek stb. kifejezésén, hanem felidézésén múlik benne minden, következetesen elutasítja azt a felfogást, mintha a színművészetben lelki emóciók közvetlen közlésére sor kerülhetne. Hogy a színészi felidézés eredetileg milyen mértékben alapul élményeken, indulatokon vagy megfigyeléseken, ez olyan terület, ahol az egyes színészegyéniségekig korlátlan variációk lehetségesek. Csak az a fontos, hogy mind az emóciót, mind a megfigyelést egyformán felidéző lehetőségei szerint kell felülvizsgálni és átrostálni, és hogy a művészi munka az így elért optimum rögzítéséből áll. Diderot a színművészetben a valóság sajátos visszatükröződését látja, ahol az ember összes képességeinek, a megfigyelőképességnek, az önismeretnek, az élmények összegyűjtésének, felülvizsgálásának és végiggondolásának stb. legalább olyan fontos szerep jut, mint magának a közvetlen élménynek, sőt, ennek a tulajdonképpeni megformálás puszta anyagává kell válnia, és állandóan átalakítási folyamatoknak kell alávetnie magát, ha célját el akarja érni, vagyis a kívánt emóciókat a nézőben életre akarja kelteni. Ezért az imént idézett beszélgető-fél a következőket fejti ki: „E nézetemben megerősít az a tény, hogy a lélekből játszó színészek teljesítménye igen egyenetlen, játékuk hol magával ragadó, hol erőtlen, hol forró, hol hideg, hol silány, hol nagyszerű. Holnap elvétik azt a jelenetet, amelyben tegnap remekeltek, ellenben remekelnek ott, ahol tegnap csapnivalók voltak. Az a színész viszont, aki átgondoltan, az emberi természet ismeretében játszik, aki szüntelenül valamely eszményi példakép utánzására tör, akit képzelőerő és emlékezet támogat, az mindig, minden előadáson egyöntetű s hibátlan alakítást nyújt; hiszen ő gondolatban mindent előre felmért, kiszámított, megtanult, elrendezett. Dikciója sosem válik egyhangúvá, sem hamissá, heve megfelelően változik, fokozódik, alábbhagy, van eleje, közepe, vége. Előadásról előadásra ugyanazok a hangsúlyok, pózok, mozdulatok térnek vissza, s ha van változás, rendesen jobbulás az. Az ilyen színész nem állhatatlan; tükör ő, mely örökkön egyforma hűséggel, erővel s igazsággal tükrözi tárgyát. A természet kimeríthetetlen tárházából merít szakadatlanul új meg új kincseket,

akár a költő; bezzeg hamar kimerülne, ha pusztán a magáéra hagyatkozna!"[2]

Különösen hangsúlyoznunk kell azt, amit Diderot fejtegetései végén mond. Természetesen a színművészet sajátos problémájából indul ki: abból, hogy minden előadáson ugyanarra (vagy még jobb) a hatásra kell törekedni, és a hatást nem szabad véletlenszerű hangulatoktól függővé tenni. Miközben azonban a maximálisan igaz és felidéző visszatükröződés művészi rögzítését a figyelem középpontjába állítja, kimutatja azt is, hogy a színész művészetének különös és paradox problémájánál a művészi visszatükröződés általános problémája érvényesül, az, hogy ki kell vívni a visszatükröződés legjobban megközelítő, tehát – viszonylag – végérvényes esztétikai formáját. Diderot nyomatékosan megkérdi: „Miért is különbözne a színész munkája a költő, a festő, a szónok vagy a zenész munkájától?"[3] A színművészet paradoxona tehát csak abban áll, hogy e megformálás közege és anyaga maga az ember, és nem olyasvalami, ami róla már közvetlenül, tárgyilag levált, objektiválódott, mint a költészetben, a képzőművészetekben és a zenében. Sőt, általánosítása – éppen jelenlegi problémánkkal kapcsolatban – még továbbmegy. Az érzések és szenvedélyek puszta spontaneitásának és valósághű visszatükröződésének ellentétét két szemben álló magatartásmódnak látja: „A nagy színjátékban, az élet színjátékában, amelyre mindig újra visszatérek, a szenvedélyes lelkek helye a színpadon van, a lángelméké a nézőtéren. Az előbbieket úgy nevezzük: bolondok, az utóbbiakat, akik gondosan másolják a bolondok handabandázását, úgy nevezzük: bölcsek."[4] Tehát amitől a kései polgárság művészeinek rossz a lelkiismerete, ami élettől való eltávolodásnak, életből való kivetettségnek tűnik a szemükben, azt Diderot az élettel és ennek művészi visszatükrözésével kapcsolatos „természetes", mert társadalmilag helyesen megalapozott művészi magatartásnak ítéli meg. Diderot olyan korszakban élt, amelyben a társadalmi megbízatás és művészi teljesítése közti kapcsolat naiv magától

2. I. m. 12. k.

3. I. m. 15.

4. I. m. 17.

értetődősége már foszladozni kezdett, de amely minden igazi művésznek és művészetfilozófusnak egészen világosan körvonalazott feladatokat osztott ki a haladásért, az emberek felszabadításáért folyó harcban, és éppen ezért jellemezhette olyan objektíven, helyesen és érzelgősség nélkül az esztétikai visszatükrözésben megnyilvánuló alkotói magatartásnak ezt a jellegét: „A nagy drámaírók meg éppen szorgos megfigyelői mindannak, ami körülöttük zajlik a fizikai világban s a lélek világában egyaránt... Amit észlelnek, emlékezetükbe vésik, összegyűjtik, s ez öntudatlanul felhalmozott gyűjteményből kerül aztán át alkotásaikba a kivételes jelenségek egész sora. A heves, indulatos, érzékeny emberek a színpadon ágálnak; szereplői a nagy színjátéknak, de nem élvezői. Róluk vesznek mintát a lángeszű alkotók."[5] Ezzel Diderot egyúttal gondolatilag megsemmisít minden olyan elméletet, amely a művészetben és a művészi magatartásban a direkt érzelemátvitelt vallja, és a nagy érzelmességet – az életben is – az őt megillető helyre szorítja vissza: „Az érzés – mondja Diderot – nem a nagy lángelme sajátja."[6] Mindenesetre nem az a jellemvonása, amely döntő a művészet szempontjából: Shakespeare nagyságát nem az határozza meg, hogy „igazán" sírt, hanem hogy igaz módon, átfogóan és mélyen tükrözte vissza a sírást.[7]

5. I. m. 16. k.

6. I. m. 15. k.

7. Utalás Mathias Claudius következő soraira: „Arouet mester így szól: sírok, de Shakespeare sír."

Csak a társadalom válságos időiben, amelyek természetesen főként az emberek erkölcsi életét teszik problematikussá, jöhetnek létre olyan eltévelyedések, amelyek elvonatkoztatnak az etikai szubsztanciától, és megjelenésmódját, például szellemi fölényét, a megvalósítás eszközeinek „művészetét" elszigetelten, „esztétikailag" szemlélik. Ez a mozgás odáig is elvezethet, hogy egyrészt tagadják az esztétikai megformálás és az emberek erkölcsi létezése közti összefüggést, a művészetet „megszabadítják" minden olyan tartalmi kötöttségétől, amely formáját döntően meghatározza, és az esztétikumot teljesen önálló, csak önmagát hordozó elvvé nyilvánítják, és hogy másrészt az etikai értékek ingadozása, összeomlása az élet erkölcsi jelenségeihez való közvetlen „esztétikai" állásfoglalás formájában nyilvánul meg.

Diderot a *Rameau unokaöccsé*-ben nagyon világosan mutatta be az erkölcs „esztétizálásának" ilyen válságos kiéleződését. Beszélgetőtársa, a zseniálisan züllött zenész, szakértelemmel, kedvteléssel és csodálattal ecseteli egy zsidó renegát rafinált cselszövését, amellyel egyik volt hitsorsosát fizikailag és anyagilag tönkretette. A dialógus Diderot-ja erre ezt jegyzi meg: „Nem tudom, mitől iszonyodom jobban, hitehagyottjának gaztettétől vagy a hangtól, melyen ön beszél róla." Kimondatlan gondolatai még világosabbak: „Egyre nehezebben viseltem el ennek az embernek a társaságát, aki úgy vitatott meg egy förtelmes gaztettet, egy gyalázatos merényletet, ahogy a festészet vagy a költészet hozzá-

értő élvezője boncolja egy nagyszerű mű szépségeit . . ."[1] Itt világosan látható az esztétikai paradoxonná vált erkölcsi perverzió.

De a probléma akkor is jelen van, amikor nem ilyen durva formában, hanem esetleg egészen „ártatlanul", mindennapi eseményként jelenik meg. De Quincey írja, hogy Coleridge, a híres költő, egy este elment megszemlélni egy tűzvészt, de esztétikai kíváncsisága nem elégült ki. De Quincey védelmébe veszi őt minden esetleges erkölcsi szemrehányással szemben. Az erkölcs itt egyáltalán nem jöhet szóba: hiszen a tűzoltóság segítséget nyújtott. Coleridge a látványosság kedvéért otthagyta a teáját; nem kellett volna ezért kapnia valamit? A következő fejtegetésekben De Quincey hasonló esetekre általánosítja a problémát, mint korábban Diderot. Gondolatmenetének az a lényege, hogy ameddig a bűnt nem követték el, erkölcsi-gyakorlati állásfoglalásra vagyunk kötelezve. De ha a bűntény már fait accomplivá vált, akkor mi dolga lehet ott még az erénynek? „Szomorú dolog volt, kétségkívül, nagyon szomorú; de *mi* már nem hozhatjuk rendbe. Ezért egy rossz dolog legjobb oldalát vesszük, és mivel morális célokra lehetetlen hasznosítani valamit belőle, esztétikailag kezeljük . . ."[2] Ezek *A gyilkosság, mint a szépművészetek egyike* című esszéjének bevezető megjegyzései. Világos, hogy hol következett be itt Diderot-hoz képest egy szofisztikus jellegű visszalépés. Diderot helyes morális érzéke egyáltalán nem törődik azzal, hogy a renegát gaztettei a jelenhez vagy a múlthoz tartoznak-e. Tudja, hogy a helyes etikai gyakorlat helyes etikai magatartást tételez fel az élet egészével szemben. És a más emberek tetteivel (és saját tetteinkkel) kapcsolatos etikai magatartás természetesen nem csaphat át önmaga ellentétébe csak azért, mert e tettek már megváltoztathatatlan tényekké váltak. Itt természetesen még csak nem is jelezhetjük az olyan etikai kategóriák fölöttébb bonyolult dialektikáját, mint amilyen egyebek közt a bűntudat, a lelkiismeret, az önkritika és a felelősség. Már létezésük és működésük puszta szükségszerűsége is világosan utal arra, hogy egy

1. D. Diderot: Rameau unokaöccse. Diderot, Mindenmindegy Jakab meg a gazdája – Rameau unokaöccse. Európa, 1960. 308.

2. De Quincey: Essays. Everyman's Library, 609. sz. 50., 52.

esemény etikai jellegét, azt a kötelezettséget, hogy – pozitívan vagy negatívan – állást foglaljunk vele kapcsolatban, nem szüntetheti meg teljesen, hogy múlttá vált, és gyakorlatilag nem változtatható többé meg; itt az eközben kétségkívül létrejövő bonyolult módosulásokkal sem foglalkozhatunk. Tehát De Quinceynek az az állásfoglalása, amely a múltat egyszerűen az esztétika körébe utalja, miközben az etika területét – prakticista-pragmatikus módon – a jelenre, a közvetlen cselekvésre korlátozza, kitérést jelent az etika központi kérdései elől, és nem más, mint lusta kompromisszum.

A különös esztétikai problémája a felvilágosodásban – Diderot, Hurd, Lessing

Hogy problémánk világosan álljon előttünk, ragadjunk ki egyszerűen egy ismert példát, melyben e meghatározás problematikája tisztán kifejeződik. Lessingnek a *Hamburgi dramaturgiá*-ban Diderot-val és Hurddel folytatott vitájára gondolunk. Ez azért különösen jellemző, mert e vita idején azok a társadalmi „létformák és létmeghatározottságok" (Marx), amelyek előtérbe nyomulva fontos kérdéssé tették a filozófusok számára a különösséget, mindinkább hatni kezdtek a művészi alkotásra és elméletére. Mind ismeretesebbé válik az emberi cselekedetek és jellemek társadalmi determináltsága, tettekre és sorsokra való befolyásának mértéke és módja pedig mind bonyolultabbá lesz. A kapcsolat az egyén és társadalmi helyzete (rang, osztály) között, az emberek közéletének és magánéletének viszonya, új, bonyolultabb és közvetettebb meghatározottságokra tesz szert. (Korábbi összefüggésekben utaltunk arra, hogy a kapitalizmusban a véletlennek hangsúlyozottabb szerepe van az egyes ember osztályhovatartozásában.) Ezeknek az objektív társadalmi mozzanatoknak a hatását szubjektíve még fokozza, hogy a feltörekvő polgárság ideológusai ezen új jelenségek interpretációját saját osztályálláspontról – az addig uralkodó magyarázattal polemizálva – kísérlik meg. Sok minden, amit az ókor, a feudalizmus, sőt, még a feudális abszolutizmus művészete is egyszerűen magától értetődőnek, önmagában, közvetlenül evidensnek fogadott el az emberek társadalmi viszonyaiban, társadalmi meghatározottságában, most úgy jelenik meg, mint ami külön megalapozásra szorul a művészet és az esztétika számára.

Mint a kialakuló progresszív polgári ideológia legtöbb terüle-

tén, itt is Diderot járt az élen az új valóság problémáinak – mind művészileg, mind esztétikailag – határozottan előremutató megfogalmazásában. Kérdésfeltevése nagyon merész: az új drámának nem jellemeket kell színpadra állítania, hanem azt, amit ő „conditions"-nak nevez.[1] Ezzel egy számunkra rendkívül fontos motívumot pendített meg. Amikor Lessing, Diderot s a Diderot-val vitatkozó Palissot és Hurd idevágó kijelentéseit elemzi, látható, hogy az egymásnak gyakran élesen ellentmondó nézeteknek van egy közös vonásuk: koruk emberének művészi ábrázolásában mindnyájan meg akarják haladni a pusztán individuálist, amely közvetlenül, implicit-immanens módon tartalmazza a társadalmi meghatározottság mozzanatát. Más helyen Diderot a műfajok formájának és tartalmának vonatkozásában konkretizálva a kérdést, azt mondja, hogy a tragédia individualitásokat formál, a komédia célja viszont annak ábrázolása, amit ő az „espèces" szóval jelöl. (Fejtegetéseinek kontextusából kiderül, hogy itt körülbelül arra gondol, amit egy fejlettebb terminológia típusnak nevez.) Emellett számunkra különösen érdekes, hogy Diderot szerint a polgári dráma, a „genre sérieux", tehát az a műfaj, melynek elméleti és gyakorlati megalapozására vállalkozik, középen áll a tragédia és a komédia között, azaz az individuálist megközelítve, a tisztán tipikust kell megvalósítania.

Mindezekben egy olyan új esztétikáért való harcot vehetünk észre, amelyik a mértéktelen általánosítás következtében hamissá vált szélsőségeket, a pusztán individuálist és az elvont általánost akarja leküzdeni, s helyébe egy új *tertium datur* állítani. Ezt az elvont általánost Diderot mindenekelőtt a komikus típusok általánosságára vonatkozóan bírálja; nézete szerint Molière *Fösvény*-ének hőse nem egy mégolyan fösvény ember, hanem maga a fösvénység. A „conditions" bevezetését a dramaturgiai gyakorlatba viszont úgy fogja fel, mint az ilyenfajta elvont általános leküzdésének fontos eszközét. Itt már a konkréthoz vezető dialektika fontos mozzanatai merülnek fel, így elsősorban a „conditions" állandóan változó jellege. „Gondoljanak arra – mondja

1. Oeuvres complètes de Diderot. (Assézat kiad.) 7. köt. Paris 1875. 151.

Diderot –, hogy naponta új »condition«-ok képződnek."[2] Ez új élettartalmak bevezetésében olyan elvet lát, amely nemcsak körvonalaiban, hanem egész részletes kivitelezésében is forradalmasítani hivatott a dramaturgiai felépítést. Egyetlen példát említek csak arra, hogy miképp gondolja a jellemzéstechnika átformálását: „Az első az, hogy az író egyáltalán ne ruházza fel alakjait szellemmel; oly helyzetekbe kell őket juttatnia, amelyek szellemet adnak nekik . . ."[3] Sőt, Diderot oly messzire megy, hogy néha merő agyrémnek tartja a jellemek egységét.[4]

Mindannak ellenére, hogy fontos részletkérdésekben Diderot rendkívül határozottan és eredeti módon előrelépett, még nem eléggé kiteljesedett, nem elég következetes dialektikája a központi problémák tárgyalása során megint csak az elvont általánossághoz vezet vissza. Nagyon jól mutatja ezt meg Lessing, amikor Palissot-nak Diderot állításaira vonatkozó kritikáját vizsgálja. Lessing azt tartja Diderot legnagyobb gyengéjének, mind az elméletben mind a gyakorlatban, hogy a „conditions" oly élesen hangsúlyozott előtérbe állítása az úgynevezett tökéletes jellemek elméletéhez vezet. Diderot, helyesen, abból indul ki, hogy minden drámai jellemnek teljesen összhangban kell lennie „condition"-jaival. Az pedig, hogy ezt az összhangot szó szerinti – nem pedig ellentmondásos-dialektikus – értelemben vett harmóniaként fogja fel, feltétlenül a tökéletes jellemek követelményéhez vezet. „Hivatásrendeink megszemélyesítői – mondja Lessing – mindig csak azt tennék, amit kötelességük és lelkiismeretük szerint tenniük kell; teljesen úgy cselekednének, ahogyan az meg van írva. Ezt várjuk a komédiában? . . . Mintha a tökéletes jellemek zátonyát Diderot általában nem tanulmányozta volna eléggé. Darabjaiban egyenesen feléje tart: és kritikusi tengeri térképein egyáltalán semmi erre vonatkozó figyelmeztető jel nem található. Sőt, inkább találhatunk bennük olyan dolgokat, amelyek azt tanácsolják, hogy arrafelé vegyük utunkat."[5]

2. Uo.

3. I. m. 103.

4. I. m. 105.

5. Lessing: Hamburgi dramaturgia. Akadémiai, 1963. Nyolcvanhatodik szám. 549., 550.

S ezzel megint csak azon általánosság előtt állunk, melyet Diderot épp legyőzni szeretne. Lessing világosan látja, hogy ez az akadály csak a dialektikus ellentmondásosság segítségével hárítható el. Mikor a közvetlenül ehhez kapcsolódó fejtegetéseiben Diderot-nak arra a további – ugyancsak a harmóniából származó – követelményére tér rá, mely szerint a jellemeknek ne az ellentét, hanem a puszta eltérés legyen uralkodó elvük, azt mondja: „Az is bizonyos, hogy azok a jellemek, akik nyugodt társaságban csak különbözőeknek látszanak, önmaguktól ellentétesekké lesznek, mihelyt egy harcias érdek mozgásba hozza őket."[6] Itt Lessing már meglehetősen világosan jelzi, hogy Diderot nem szándékolt általánossága hogyan haladható meg: nevezetesen a „conditions"-ban lappangó ellentmondások révén, mely ellentmondások, ha változik a valóság, előlépnek rejtekükből, s nyilvánvalóvá válnak. Viszont az esztétikai elmélet és a művészi gyakorlat már korábban jelzett eltérése is jelentkezik itt; Lessing megáll e szellemes kezdeményezésnél, és – mint majd látni fogjuk – elméletileg csakúgy, mint Diderot, persze differenciáltabban, az általánosság antinómiáinál köt ki az esztétikában. Ezzel szemben legjobb drámái az ellentmondásoknak és az ellentmondásaiban konkrét meghatározottságoknak (a konkrét különösségnek) gyakorlati kibontásában határozottan túlmennek Diderot-n.

Természetesen Lessing elméletileg is meghaladja Diderot-t. Bírálja Diderot azon alapvetőnek gondolt tételét, hogy a tragédia egyéneket, a komédia viszont nemeket (tiszta típusokat) formál. Ebben visszatér a dráma és történelem arisztotelészi összehasonlításához. Lényegileg azonban itt sem tisztázódik a központi kérdés, mert Lessing fejtegetéseiben az egyediséget és a különösséget csak mint az általánossággal ellentétes fogalmakat használja, anélkül hogy eltérő, sőt ellentétes voltuk képes lenne gazdagítani vagy megtermékenyíteni az esztétikai elméletet. Az azonban mindenképpen haladás, hogy Lessing – Arisztotelészre támaszkodva – nem ismeri el a diderot-i megkülönböztetést tragikus és komikus jellemek között: „Mind az egyik, mind a másik alakjainak, sőt, az eposz szereplőit sem zárva ki, a költői utánzás valamennyi sze-

6. I. m. 551.

replőjének, kivétel nélkül úgy kell beszélnie és cselekednie, nem ahogyan egyes-egyedül őt illethetné meg, hanem ahogyan minden hasonló természetű ember ugyanilyen körülmények között beszélne vagy cselekednék, és beszélnie vagy cselekednie kellene."[7] Itt világosan látható, hogy Lessing az egyes és az általános közötti esztétikai középért, a különösért, a tipikus esztétikai meghatározásáért küzd.

A teoretikus Lessing azonban itt mégsem akar túlmenni Arisztotelészen. Megáll a jellemek általánosságának és egyediségének arisztotelészi szembeállításánál, amiből szükségképpen következik, hogy a jellemekben a tipikust elméletileg csak a közvetlenül közös vonások formájában képes meglátni. Vitája Dacier hamis Arisztotelész-magyarázatával csak arra fut ki, hogy a jellemek minden egyediként való meghatározásánál (névadás Arisztotelésznél) a drámai megformálás „... mégsem e személyek egyedi, hanem általános mozzanatára irányul"[8]. Azon a ponton, ahol az elmélet szorosabban érintkezik a dramaturgiai gyakorlattal, Lessing ismét – ahogyan helyenként Diderot is – konkrétabb felfogást súrol, amely túlmegy a – mondhatni, általános, univerzális – általánosságon, és megkísérli a sajátosan költői általánosítás megfogalmazását. „Mert a példák szerint – veti Dacier és Curtius szemére – csak megszemélyesített jellemek volnának, akiket a költő beszéltet és cselekedtet, holott jellemzett személyeknek kellene lenniük."[9] (Világos, hogy Lessing itt a „jellemek" kifejezésnél olyan általános típusokra gondol, amilyeneket pl. La Bruyère-nél és egyáltalán a XVII. és XVIII. század moralistáinál találunk, tehát itt is egyfajta tudományos általánosságról van szó.)

Lessing, hogy a problémát teljes szélességében és mélységében tárgyalhassa, Hurd angol esztéta fejtegetéseire is kitér. Hurd is abból indul ki, hogy a komédia alakjai általános, a tragédia alakjai pedig partikuláris jelleget mutatnak. Hurd kiindulópontja ebben a tekintetben nagyon hasonlít Diderot-éra; ő is körülbelül ugyanabban az irányban, csak művészileg valamivel differenciál-

7. I. m. Nyolcvankilencedik szám. 560.
8. I. m. 561–562.
9. I. m. 565. (Lábjegyzet.)

tabban vitatkozik Molière típusalkotásával, mivel Molière „egyszerű, vegyítetlen szenvedélyénél" azokat a „fényeket és árnyakat" hiányolja, amelyek valóban élővé tesznek egy figurát; a lényeg Hurd szerint egy „uralkodó szenvedély" különböző, más szenvedélyekkel való szakadatlan keveredésének ábrázolása.[10] Még messzebbre megy, amikor a tragédiában az általánosságot mint a partikuláris jellemek tulajdonképpeni művészi kritériumát véli felfedezni. Az igazság ilyen kritériumát csak az általánosság nyújthatja. Az igazságot akkor is elvéthetik, ha a különösségben a valósággal való összhangra törekszenek; a különösség helyes visszaadása nem vezet semmire, ha elvétik „a nem általános eszméjét"[11]. Nagyon érdekes mármost az, ahogy Hurd Arisztotelész ismert Szophoklész és Euripidész összehasonlítását értelmezi. Arisztotelész hangsúlyozza, hogy Szophoklész olyannak ábrázolta az embereket, amilyennek lenniök kell, Euripidész pedig olyannak, amilyenek valójában. Az ellentét itt idealizálás és realizmus (esetleg naturalizmus) között húzódik; az alkotás első esetben egy ideállal vagy egy Legyennel, a másodikban pedig magával a valósággal méretik. Közömbös, hogy vajon Arisztotelész e megállapítása esztétikailag adekvát módon fejezte-e ki a két nagy tragédiaköltő közötti különbséget, Hurd mindenesetre úgy interpretálja, hogy teljesen kiiktat minden Legyent. A valósághoz való két különböző magatartás módját hasonlítja össze. A két lábbal a valóság talaján álló, gyakorlatilag tapasztalt Szophoklész meghaladja az egyediség „szűk képzetét", minden jellemet „a nem teljes fogalmává" tágít, míg az élettől távolabb levő „filozofikus" Euripidész az egyesre irányítja tekintetét, „a nemet az individuumba" süllyeszti, miáltal jellemei „természetesek és igazak" lesznek ugyan, de olykor mégis nélkülözni fogják azt „a magasabb általános hasonlóságot", amelyik a költői igazsághoz szükséges.[12]

Itt még világosabban látható, mint Diderot-nál, hogy a XVIII. század esztétikája mind határozottabban azon fáradozik, hogy meghaladja az általánosság arisztotelészi kritériumfogalmát; ter-

10. Idézi: Lessing, i. m. Kilencvenkettedik szám. 572.
11. I. m. Kilencvennegyedik szám. 577.
12. Uo.

mészetesen soha nem a szakítás vagy felfogásának elvi bírálata formájában, hanem pusztán kísérletként igazi gondolatainak értelmezésére. A nehézség, mely ennek során mindig újra felszínre kerül a felvilágosítók gondolatmenetében, rövidre fogva abban van, hogy a tipikus fogalma, melynek esztétikai megfogalmazásáért küzdenek, egyrészt valóban a közvetlen élet egyedi jelenségeinek általánosságát jelenti, másrészt azonban – mihelyt nem az általánosítás folyamataként, hanem létező általánosságként fogják fel – inkább elhomályosítja, mintsem magyarázza a művészileg tipikust.

Itt már világosan szembetűnik – a szóban forgó szerzőknél ugyan messzemenően nem tudatosan – a tudományos és az esztétikai visszatükrözés közötti különbség. Mert az minden további nélkül nyilvánvaló, hogy például a zoológia számára egy egyedi állat annál tipikusabb, mennél közvetlenebbül láthatók rajta nemének valóban általános jegyei. De vajon milyennek kell azt a „nemet" felfognunk, melynek Szophoklész *Élektrá*-ja jobban megfelel, mint Euripidészé? Hurd egyes elemzéseiben nagyon világosan érzi e nehézséget. Azt hangsúlyozza, amit Molière-nél a jellemzés elvont általánosságának érez; Euripidésznél az egyes túlzott megközelítését bírálja. Amikor azonban elérkezik ahhoz a ponthoz, ahol a tipikus legigazabb megvalósítását látja – Szophoklész tragédiáihoz –, nem képes helyes kritikai ítéletét egy annak megfelelő, helyes esztétikai elmélettel alátámasztani.

E kétértelműség forrása, éppen úgy, mint Diderot-nál, nyilvánvalóan a nem dialektikusan felfogott nem-fogalom. Ameddig a nemet kizárólag a klasszifikáló, még nem evolucionista természettudomány értelmében fogják fel, és az emberi nemre változatlan formában alkalmazzák, addig az egyedi emberek és az emberi nem (Gattung) közötti dialektikus viszony gondolatilag nem ragadható meg. Ahogyan korábban rámutattunk, csak az első evolucionista tanok keletkezése – melyeket a francia forradalom tapasztalatai által elmélyített, a társadalom struktúrájáról és struktúraváltozásáról szóló ismeretek támasztottak alá – teremt itt gondolati alapot. Csupán e helyzet megvilágítására idézzük Balzac néhány megjegyzését, aki itt kifejezetten mind a Geoffroy de Sainte Hilaire és Cuvier közötti vitára, mind an-

nak Goethe általi értékelésére hivatkozik: „A társadalmi állapotnak olyan véletlenei vannak, aminőket a természet sosem engedhet meg magának; több ugyanis a puszta természetnél; természet, de megtetézve társadalommal. A társadalom fajtáinak leírása tehát legalább a kétszerese az állatfajtákénak, már akkor is, ha csupán a nemek különbségét vesszük figyelembe. Azonfelül az állatvilágban nemigen akadnak drámák; s egyáltalán nincsenek bonyodalmak; egymásra rontanak, ennyi az egész. Egymásnak rontanak az emberek is, itt azonban az értelmi különbségek a küzdelmet sokkal bonyolultabbá teszik ... a szatócsból főrend lesz, a nemes viszont nemegyszer süllyed a társadalom legaljára."[13] Mivel Hurd nem rendelkezett, és nem is rendelkezhetett a nem és az individuum közötti viszonynak ilyen jellegű dialektikus fogalmával, neki is az általánosság régi fogalmánál kell menedéket keresnie, anélkül hogy képes lenne e fogalmat az esztétika sajátos problémáinak megfelelően specifikálni. Az általánosság fogalmának ez öntudatlanul megkettőzött használata következtében – ti. tudatosan egy elméleti-tudományos jelentésben, ösztönösen minden konkrét alkalmazásnál egy megsejtett-esztétikai jelentésben szerepel – szerzi e fogalom felfelvillanó, nehezen megragadható többértelműségét.

Lessing kiváló elméleti érzékére vall, hogy világosan megértette, és kíméletlen nyíltsággal kimondotta az itt felmerülő nehézséget. Diderot-hoz és különösképpen Hurdhöz írt kommentárjai bizonyítják, hogy konkrét elemzéseikkel számos ponton teljesen egyetért. Amikor azonban összefoglalja a vitát, egy rendkívül érdekes és fontos megállapítást tesz: „Mert az általános szónak itt nyilvánvalóan kettős és teljesen különböző, két jelentése van. Az egyik, amelyikben Hurd és Diderot megtagadják az általánost a tragikus jellemtől, nem ugyanaz, mint amelyben Hurd állítja róla." Lessing mármost e terminológiai kétértelműségre vonatkozó kritikáját olyképpen konkretizálja, hogy az általánosságot itt két gyökeresen eltérő jelentésben használják. Először, mint „túlterhelt" jellemet, másodszor, mint átlagot, mint

13. Balzac: Előszó az Emberi színjátékhoz. Balzac: Emberi színjáték, 1. köt. 1025. Helikon, 1962. Budapest.

„általános" jellemet. Igazat ad Hurdnek abban, hogy Arisztotelész a második értelemben használta az általánosságot. (Itt világosan látható a filozófiai általánosságnak az esztétika számára félrevezető volta. Arisztotelész előfeltevéseit elfogadva, elméletileg szükségszerű lehetett, hogy az általánosság kifejezés ezt az értelmet kapta, azt azonban semmiképpen sem gondolhatta komolyan, hogy a görög tragédiák hősei átlagemberek.) Lessing joggal veti fel a kérdést a drámák jellemeire vonatkozóan: „Hogyan lehetséges, hogy egyszerre lehet *túlterhelt* és megszokott?"[14] Megelégszik azonban puszta felmutatásával azon nehézségnek, antinómiának, amelyet az általánosság fogalma a dramaturgia (az esztétika) számára tartogat; elzárkózik azelől, hogy megoldást adjon.

Így e fontos vita a tipikusról, azaz arról, ami a realista, a valóban művészi megformálás központi kérdése az irodalomban (Hurd megpróbálja az itt felmerülő elveket a festészetre is alkalmazni), egy feloldhatatlan antinómia világos kimondásában végződik. Mert világos, hogy Diderot, Hurd és Lessing a típusalkotás törvényeit kutatják, éspedig a keletkező polgári társadalom sajátos feltételei között – jóllehet Hurd és Lessing mindunatalan Arisztotelészre hivatkoznak. Rájönnek, hogy semmiképpen nem lehet szó a természet egyszerű utánzásáról, egyes vonásainak a maguk egyediségében való lemásolásáról. Világosan látják tehát a művészi általánosítás szükségességét. E tendencia azonban – ha az általánosság fogalmában rögzítik – a túltelített és az átlagos antinómiájába torkollik. Kézenfekvő – és nem is egészen helytelen –, hogy itt Kant elméleti antinómiáival párhuzamos esztétikai jelenséget lássunk. Annál is inkább, mivel az antinómiák filozófiai megalapozása mind a két esetben ugyanaz: a különösre vonatkozó, olyan fogalomalkotás, amelyik a pusztán klasszifikáló természettudományok gyakorlatára támaszkodik, csődöt mond, amint szembekerül a kor új problémáival és az esztétika azon elméleti alapkérdésével, mely a társadalmi fejlődést tolta az érdeklődés homlokterébe. A különbség azonban mégis lényegesebb, mint a rokonság. Mert Kant antinómiái a

14. Lessing: i. m. Kilencvenötödik szám. 583.

„mi" megismerőképességünk abszolút meghaladhatatlan határait jelzik, míg Lessing – persze költői gyakorlatában, nem elméleti megfontolásaiban – messze túlmegy ezeken az antinómiákon. Tellheim, Náthán, a szerzetes, a herceg, Orsina stb., mind típusok a szó esztétikai értelmében, és éppoly kevéssé átlagos, mint túltelített jellemek. Lessing, a költő, nagyon pontosan tudja, hogy a jellemek egysége nem más, mint lényegi (szociális, individuális) meghatározottságaik dialektikusan létrejött egysége. Az általánosítás abból születik, hogy a társadalom meghatározott (különös) embereit hasonló erők mozgatják; ezért ismernek önmagukra és sorsukra Lessing drámáinak jellemében és meséjében; még akkor is, ha úgy tűnik, hogy látszólag egyáltalán nincs közvetlen kapcsolat velük. Itt tehát egy *sui generis* általánosítással állunk szemben, melynek határozott elméleti kimondásában az általánosságnak a tudományban és a filozófiában kialakult és alkalmasnak bizonyult fogalma nem közeg, hanem akadály.

Magát a problémát már régen érezték. Diderot, Hurd és Lessing azonban sokkal komolyabb gondolkodók voltak, semhogy a nehézségek elől a *je ne sais pas quoi* esztétikai irracionalizmusába menekültek volna, amint azt sok elődjük és kortársuk tette. Ezért olyan esztétikai kategóriát keresnek, amelyik az egyes meghaladását gondolatilag összeköti a műalkotásokban mindig újra megvalósuló sajátos, konkrét általánosítással, amelyik a művészet területét még a legtágabb általánosítás esetén sem hagyja el, hanem ellenkezőleg, legmélyebb követelményeit teljesíti. Diderot és Hurd határozottan érzik ezt a problémát; Lessing pedig világosan ki is mondja a problematikát. Megoldást mégsem találhat egyikük sem, mivel gondolatrendszerükben a különöst az egyediségnek csaknem szinonimájaként használják, s mivel koruk elmélete – ahogyan korábban láttuk – még nagyon messze volt attól, hogy gondolatilag megragadja e kategória sajátos dialektikáját.

KANT ÁLLÁSPONTJÁNAK AGNOSZTIKUS EREDETŰ FORMALIZMUSA

Ami mármost magát a különösséget illeti, utaltunk már Spinoza definíciójának zsenialitására. Ha Kant a különösnek az általánoshoz való viszonyában meglátja a véletlen mozzanatát, ez kétségkívül a helyesnek aspektusa: szakítás az egyenesvonalú-mechanikus metafizikával a különöstől az általánoshoz való felemelkedésben és viszont; az a megállapítás, hogy éppen az, ami a különösséget alkotja, nem vezethető le minden további nélkül az általánosból, s még kevésbé nyerhető valamely különösből minden további nélkül egy általános. Ennyiben jogos az esetlegesség problémájának felvetése ebben a kölcsönös viszonyban. Persze csak valóban dialektikus gondolkodás számára, amely a véletlenben mindig egyúttal a szükségszerűség egy alkotórészét, egy mozzanatát ismeri fel. Ehhez azonban még nekifutást sem látunk Kantnál. Emellett, hogy Kantot élesen elhatároljuk a reakciós „biologistáktól", különösen ki kell emelnünk, hogy Kant a célszerűnek (az organizmusnak) „esetleges törvényszerűségével" sohasem igyekszik félretolni a kauzális szükségszerűséget és törvényszerűséget, hanem ezeket fenn akarja tartani – a mechanikusan felfogott kauzalitásnak az ő rendszerében lehetséges objektivitásán belül. Minthogy azonban nem ismeri a szükségszerűségnek és az esetlegességnek semmiféle dialektikáját, itt is keletkeznek olyan típusú antinómiák, mint amilyeneket *A tiszta ész kritikájá*-nak transzcendentális dialektikájában találunk: „*Tétel:* Anyagi dolgok minden megteremtése csak mechanikai törvények szerint lehetséges. *Ellentétel:* Anyagi dolgok minden

megteremtése pusztán mechanikai törvények szerint nem lehetséges."[1]

Kant további fejtegetései azt mutatják, hogy ez az antinómia a transzcendentális dialektika formai mintáját követi ugyan, hogy éppúgy, mint ez, agnoszticista következményekhez vezet, hogy azonban, mint már jeleztük, más jellegű, mint *A tiszta ész kritikája*-ban tárgyalt antinómiák. Ez a különbség mindenekelőtt abban fejeződik ki, hogy az a megismerhetetlen, amely eredményként adódik a megszüntethetetlen antinómiából, már nem teljesen tartalom és forma nélküli, magánvaló dolog, hanem – ha megoldhatatlan problémaként is – világos tartalmi és formai jelleget kap. Így veti fel Kant az imént idézett antinómia következményeinek értelmezése során a következő kérdést: „Vajon a természet előttünk ismeretlen belső okában még a fizikai-mechanikai és célkapcsolat ugyanazon dolgoknál összefügghet-e valamely elvben vagy sem; csak éppen eszünk nem képes ezeket egy ilyen elvben egyesíteni . . ."[2] Itt tehát a kanti filozófiának új, sajátos ingadozása jön létre: egyik kezével elutasítja az életnek minden objektív megismerhetőségét, a másikkal viszonylag konkrét utasításokat ad a kutatásnak. (Bizonyára nem véletlen, hogy az imént idézett hely azok közé tartozik, amelyeket Goethe helyeslőleg kiemelt *Az ítélőerő kritikája* példányában.) A szerves élet ilyen törvényszerűségének követelménye annál súlyosabb, mert Kant helyesen sejti, hogy a puszta mechanikai törvényszerűség szempontjából az élet minden specifikus, konkrét megjelenési módjának feltétlenül esetleges jellegűnek kell lennie: „hogy a természet, ha puszta mechanizmusnak tekintjük, még ezerféle más módon is alakulhatott volna . . ."[3]

Ezt a követelményt Kant annál kevésbé teljesítheti, mert metafizikai, történelmietlen világkoncepciója (szubjektív idealista alapon) lehetetlenné teszi a szerves élet célszerűségének helyes felfogását. Kant a célszerűséget a következőképpen határozza meg: „. . . egy dolog akkor létezik, mint természeti cél, ha *önnön-*

1. Kant. Az ítélőerő kritikája. Akadémiai, 1966. 70. §. 355.
2. I. m. 70. §. 356.
3. I. m. 61. §. 328.

magától (habár kettős értelemben) ok és okozat is . . ." Ebből egyrészt az következnék, hogy úgy is, mint nem, úgy is, mint egyed, maga hozza létre magát, másrészt a részek olyan összefüggésének kell meglennie benne, „hogy kölcsönösen függ az egyiknek a fenntartása a másik fenntartásától",[4] „hogy a részek (létezésük és a forma szerint) csakis az egésszel való összefüggésben lehetségesek". Ahelyett azonban, hogy itt a törvényszerű összefüggések új, magasabb formáját tárná fel, ahelyett, hogy a szerinte itt hatékony „alkotóerőt", amelyet a mechanikainak „csak mozgatóerejével" állít szembe, az utóbbiból dialektikusan fejlesztené, itt is élesen metafizikus és agnoszticista szembeállításához jut el. „Őszintén kimondva: a természet organizációjának semmiféle általunk ismert kauzalitással nincs analógiája."[5]

Kant ismeretelméleti előretörése a szerves élet tudományos módszerének megalapozásához így teljes agnoszticizmusban végződik. Hogy mármost lehetővé tegye egy tudományos fogalomalkotás látszatát, az objektív valóságnak „a mi megismerőképességünkhöz" igazodó, teljesen misztifikált „megfelelését" kell koholnia. Persze itt is mutatkoznak nyomai a Lenin által feltárt kanti ingadozásnak materializmus és idealizmus között; emlékeztetünk itt arra a mondására, hogy a természet maga specifikálódik. Mert ha Kant az általa itt feltételezett összefüggést az általános és a különös között mint magának az objektív valóságnak tulajdonságát határozná meg, akkor az a „megfelelés" (mint oly sokszor Hegelnél) csupán idealisztikusan feje tetejére állított kifejezése volna annak, hogy megismerésünk alkalmazkodik a tudatunktól független, objektív valósághoz, hogy szakadatlanul törekszik ennek lehetőleg adekvát leképezésére; a fordított kifejezés egyike volna a sok illúziónak a naivan kritikátlanul megismerő szubjektum spontaneitására vonatkozóan. Ily messzire azonban nem mehet el Kant agnoszticista, szubjektív idealizmusa.

A természetnek e rejtélyes „kegyét", amelyet megismerőképességünk iránt mutat, ebben a tisztaságban Kant csupán esztétikája megalapozásában értékesítheti. Itt is csak úgy, hogy min-

4. I. m. 64. §. 339.
5. I. m. 65. §. 341, k.

den esztétikait egészen szubjektív szférába száműz, hogy következetesen eltávolít az esztétikából minden objektív törvényszerűséget és fogalmiságot is. „Az esztétikai ítéleterő tehát olyan külön képesség, amely a dolgokat szabály alapján ítéli meg, de nem fogalmak alapján."[6] Ezzel Kant esztétikája nemcsak szubjektivisztikus lesz, hanem formalisztikus is; a fogalom eltávolításával együtt jár a tartalom eltörlése. (Hogy mennyire nem következetesen viszi keresztül Kant ezt a programot – s ez becsületére válik –, azt itt nem tárgyalhatjuk.) Mindent egybevéve, ezzel az esztétika a megismerés körétől a legmesszebbmenően elszigetelt „természetvédelmi parkká" változik.

6. I. m. Bevezetés. VIII. szakasz. 161.

Az arányosság és az esztétikai tárgyiasság Kantnál

Az arányosság igazán esztétikai problematikája tehát viszonylag fejlett fokon jelentkezik; törvényeit azért kutatják, hogy a szerves világ esztétikai lényege számára biztos alapot találjanak. A munka közvetlen termékeinek (szerszám stb.) arányossága ebben az értelemben nem problematikus: a munkatapasztalatból keletkezik, abból a mindjobban kifejlődő képességből, hogy a használhatóság szempontjából elengedhetetlen arányokat helyesen ragadják meg, és a mindenkori anyagban érvényre is juttassák. Persze itt szintén fölmerül az esztétikumnak és genezisének egyik fontos problémája. Arról a kérdésről van szó, hogy egy ilyen, eredetileg tisztán a mindennapi gyakorlatra irányított munka hogyan csap át az esztétikumba. Az átmenet bizonyára nem tudatos. A művészet és a kézművesség minden kapitalizmus előtti formációban belsőleg annyira összenőtt egymással, hogy még az objektíve kétségtelenül kizárólagosan művészi tevékenység sok ága is hosszú ideig gyakorlati kézműves munkaként él tovább az alkotó és a közvetlen befogadó tudatában. Ha most itt az esztétikum genezisének kérdéseit filozófiailag meg akarjuk közelíteni, akkor a kellemes (hasznos) és a szép viszonyának, különbségének (vagy ellentétének) problémájába ütközünk.

Különösen Kant vetette fel ezt a kérdést, persze sokkal szélesebb értelemben, mint mi, de nem genetikusan, hanem mint az esztétika számára időtlenül alapvető problémát. Szélsőségesen szubjektív idealista, s ezért mereven formalista válasza sokfajta tiltakozást váltott ki; például Herder is vitába szállt vele csaknem közvetlenül *Az ítélőerő kritikájá*-nak megjelenése után. A kanti meghatározás rendkívül fontos kérdéseket vet fel, de

termékenyítő hatásukat a kellemes és a szép metafizikusan merev szembeállítása erősen korlátozza. Kant helyesen érzi, hogy a választóvonalat a valósággal kapcsolatos viszonylataikban kell keresni, amelyek mindkettőjük alapjául szolgálnak. Minden bizonnyal helyes az a megállapítás, hogy a kellemesnél egy meghatározott tárgy konkrét létezése (konkrét hasznossága) döntő szerepet játszik, míg az esztétikaira való átmenet – viszonylag – elválik e mindennapi élettel és gyakorlatával fenntartott praktikus kötöttségtől. De Kant szubjektív idealizmusa, amely a tudattól függetlenül létező valóságot nem ismeri, és nem is ismerheti el, itt szükségszerűen merev ellentétességhez jut el. Ezt tekinti az esztétikum lényegének: hogy „vajon a tárgy bennem levő, puszta képzetét tetszés kíséri-e bennem, bármilyen közönyös lennék is a képzet tárgyának létével szemben"[1].

A metafizikus merevség a tárgy létezését illető teljes közönyben nyersen jut kifejezésre. A valóságban, ahol a Kant által említett képzet éppen e tárgyat tükrözi vissza, a dolog és visszatükröződése közt világosan meglevő különbség semmiképp sem jelent ilyen merev ellentétet. Már a mindennapi élet is eltávolít olykor a tárgy „létezésétől", de másrészt – és főként a tudat – sohasem koncentrálhat úgy a tárgynak a visszatükröződésben rögzített képmására, hogy létezését illetően tökéletesen közönyös legyen. Már az is kizárja a kanti értelemben vett közönyt, hogy minden visszatükrözött meghatározásnak meg kell egyeznie a valódi eredetivel, és helyességét is csak vele lehet igazolni. Persze – és ebben rejlik Kant megállapításának fontos, noha viszonylagos igazsága – esztétikai magatartás a tárgygyal kapcsolatban csak akkor keletkezik, ha az érdeklődés a visszatükröződés képére mint olyanra összpontosul. Ez azonban sohasem tépi el teljesen azt a köteléket, amely a létező tárgyat képmásához fűzi. Ezt a köteléket behatóan csak a visszatükröződés bonyolultabb eseteiben tudjuk tanulmányozni, ahol ennek megfelelően e kötelékek is sokkal bonyolultabbak; előzetesen csak azt jegyezzük meg itt, hogy még ha az ábrázolás a legszélsőségesebben fantasztikus, tehát ha a művészet e ténylege-

1. Kant: Az ítélőerő kritikája. Akadémiai, 1966. 2. §. 171.

sen adott valóságtól a legnagyobb mértékben eltávolodik, valahogyan akkor is megmarad mindig ez az ábrázolt tárgy létére való vonatkoztatás. Minden „művészi valóság" élménye szükségszerűen tartalmaz egy utalást magára a tényleges valóságra. Bármily nagy lehet e két „valóság" közt a távolság, e megkettőzés sohasem tűnik el teljesen; ha a befogadó követi az alkotót, ez a visszatükröződés helyességét illetően mindig magában foglal egy „igen"-t is – a helyességet a legtágabb értelemben és nem mint fényképszerű hasonlóságot értjük.

Ez teljesen világosan megnyilvánul a műalkotás hatásában, ami abban áll, hogy a befogadó – közvetlenül – tökéletesen átadja magát a formába öntött visszatükröződésnek, így hát az a látszat keletkezik, mintha az eredeti létezését illetően valóban fennállna a kanti közöny. És e közvetlenség – mint a második részben a befogadói magatartás tárgyalásakor látni fogjuk – a műalkotás felvételének elidegeníthetetlen mozzanata. Ha nem következik be, akkor esztétikai benyomásról szó sem lehet. De még az egyszerű befogadói magatartás (a kritikuséról, a művészetfilozófuséról stb. nem is beszélve) sem reked meg itt. A műalkotást az egyszerű befogadó is mint egész ember sajátítja el: ennek nélkülözhetetlen feltételei azok az élmények, élettapasztalatok stb., amelyek már az adott mű hatása előtt megvoltak benne, és a mű által keltett, valóban mély, igazán esztétikai benyomás most már ugyanennek az egész embernek az elveszíthetetlen tulajdonává válik. Nemcsak jövőbeli esztétikai fogékonyságát befolyásolja majd, hanem többé-kevésbé döntő hatással lesz későbbi gondolkodására, cselekvésére stb. is. Mivel a mű tartalmát éppen egy létező világ visszatükröződése szolgáltatja, és a megformálás művészi mikéntjét az ábrázolt tartalom állásfoglalásától csak erőszakolt absztrakció segítségével lehet elválasztani, a feldolgozott benyomás megváltoztatja azt a magatartást is, amelyet a befogadó foglalt el magával a valósággal szemben. Hogy ez az utóhatás milyen szélesen és bonyolultan közvetett, milyen messzire jut el igenlő vagy tagadó irányban stb., az semmit sem változtat azon a tényen, hogy a kanti „érdeknélküliséget" megszünteti, anélkül hogy az esztétikum birodalmát elhagyná.

Legalábbis jelzésszerűen meg kellett bírálnunk a kellemes és a szép ellentétének kanti elméletét, noha minket most egy sokkal szűkebb és primitívebb probléma foglalkoztat. Az a tény, hogy a munkafolyamat során felfedezték a helyes arányokat, és ennek következtében arányos, tehát hasznos tárgyakat hoztak létre, magában véve még nem esztétikai jelenség. Kérdésünk tehát arra keres választ, hogy miként válhattak ezek a tárgyak mint olyanok az esztétikum objektumaivá?

Kantnak e jelenséggel kapcsolatos, viszonylag helyes felfogása azért termékeny, mert a meglevő munkatermék valódi gyakorlati hasznosságától csakugyan elválik az esztétikum. Azonban először is az esztétikai élmény hordozója itt továbbra is maga a valódi tárgy marad, jobban mondva, mindenütt a visszatükröződésben létrejött képmásról van szó; azonban mégis nagy a különbség aközött, hogy e valóság visszatükröződésével foglalkozó tudat általában a valóságra vonatkozik-e (persze a mindenkori történelmi konkretizálás útján), mint például Tizian *Égi és földi szerelmé*-ben és Tolsztoj *Anna Kareniná*-jában, vagy pl. egy meghatározott korsó vált ki belőlünk esztétikai élményt, amelynek visszatükrözött képe elválaszthatatlan a valóban létező konkrét tárgytól. Noha az esztétikai élmény mindkét esetben közvetlenül a visszatükrözött képből indul ki, az előbbiben a megformált visszatükröződés állítja elő a közvetlen tárgyat (a műalkotást), míg az utóbbi esetben a megformálás tárgya továbbra is egy valódi tárgyhoz kötődik.

Másodszor: éppen ezért az esztétikai általánosítás itt sokkal alacsonyabb fokon áll, sokkal elvontabb, mint a világ megformálásának imént kiemelt típusainál. Itt is érvényes az, amit korábban a visszatükröződés elvont formáin nyugvó képződmények világnélküliségéről mondtunk: egy esztétikai-érzéki általánosítás létrejön ugyan, de ez az ember szűk metszetét, keskeny aspektusát tűzi célul maga elé, és nem irányul még alaptendenciáját tekintve sem a meghatározások intenzív totalitására, mint az általánosságban vett művészetben. E tényállásból magától értetődően következik, hogy amennyiben az esztétikában a szubjektivitás és az objektivitás kapcsolata szűk körű, ez a világnélküliség a szubjektivitás összezsugorodásával, viszonylagos

szubjektumnélküliséggel jár. Ha most mindkét szempontot: a visszatükrözött képnek egy meghatározott, tényleges tárgyhoz való feloldhatatlan kötöttségét és az itt lehetséges szubjektív élmény világ- és szubjektumnélküliségét szükségszerű együttesükben szemügyre vesszük, akkor filozófiailag meglehetősen pontosan vázolhatjuk azt a problémát, hogy miként válik el az esztétikum a mindennapi gyakorlattól.

Már felhívtuk a figyelmet arra, hogy a helyes arányosság gyakorlatilag döntő szerepet játszik a mindennapi élet tárgyainak előállításában és használhatóságában. Az ilyen arányosságok helyes meghatározása kétségtelenül kifejezi a tárgyak egyik lényeges szerkezeti elvét, ezért felkutatásuk szükségszerűen központi feladattá válik, hogy a munkatapasztalatokat általánosítani lehessen, el lehessen gondolkodni fölöttük (bizonyos körülmények között a tudomány kezdeteinek eredményeit is felhasználva), és hogy mód nyíljon a termelés technikájának tökéletesítésére is. Az esztétikumba való átcsapás csak azon az úton következhetik be, hogy a gyakorlati konstrukciónak ezek az eredményei zárt, merőben vizuális rendszert alkotnak, és mint ilyenek a közvetlen észlelés tárgyává válnak. De még ez sem szükségszerűen esztétikai: egyszerűen a technikai siker vizuális felülvizsgálatát is jelentheti még. Csak akkor válik esztétikaivá, ha ez az észlelés a felidézésbe csap át, vagyis, ha az arányok vizuálisan megvalósult rendszere képes arra, hogy ilyen hatásokat váltson ki. Ennek természetesen hosszú előtörténete van: a sikerült munka, a könnyen kezelhető és hasznos tárgy stb. miatt érzett jókedv szükségszerűen olyan örömérzéseket vált ki, amelyek kétségkívül tartalmazzák már az általunk megadott, esztétikai értelemben vett öntudat fokozódásának csíráit. Az átmenetek itt rendkívül elmosódottak, ugyanazok a tárgyak ugyanabban az emberben a hasznosság miatt érzett örömtől az esztétikai felidézésig az élmények széles skáláját válthatják ki, és ez nemcsak azt bizonyítja – Kanttal szemben –, hogy a kellemes nem az esztétikum metafizikusan merev ellentéte, hanem egyben az egész szféra esztétikai jellegének egyik sajátossága is.

Ha viszont egy esztétikai értelemben vett egynemű közeg jön létre, akkor ehhez egyrészt elengedhetetlen az emberi magatartás bizonyos viszonylagos állandósága, másrészt ideiglenesen minden közvetlenül gyakorlati célkitűzést fel kell függeszteni. Ez az utóbbi mozzanat látszólag csak mennyiségileg különbözik a mindennapi élet imént leírt tényeitől, sőt, szélsőséges esetekben még az is teljességgel lehetséges, hogy egy, az iménti példához hasonló megfigyelés tovább tart, mint például egy művészi terv felvázolása. De az, ami átlagosan mint mennyiségi különbség szokott előfordulni, csak egy minőségi különbség megjelenési módja. Ez a minőségi különbség a közvetlenül gyakorlati cél felfüggesztésének módjában rejlik. Az ebben rejlő problémát talán a legélesebben, de mindenesetre a leghatásosabban Kant fogalmazta meg az esztétikai magatartás „érdeknélküliségéről" szóló, ismert fejtegetéseiben, amelyek persze a kérdés összezavarására is vezettek. Ugyanis a fejlődés során – mint ez gyakran megtörténik – követői és magyarázói eredeti felfogását messze meghaladva fokozták az idealista torzítást. Tekintélyének fedezéke mögül a művészet számára felállították az abszolút érdeknélküliség követelményét, és az esztétikát egy tökéletesen tiszta kontemplációhoz rögzítették. Az ezzel szemben kialakult, érthető ellenzékiség azután, a vulgáris tendenciaművészettől az úgynevezett „litterature engagée"-ig, addig a módig, ahogyan sok teoretikus a szocialista pártosságot felfogta – nagy károkat okozva annak megértésében, ami a művészetben valóban művészi –, egyszerűen kiküszöbölte mindazt, ami az érdeknélküliségben valóban jogosult, mint az esztétika gondolati folyamatának mozza-

nata. Ha a valódi problémát helyesen meg akarjuk érteni, akkor a – közvetlen-gyakorlati – célkitűzés felfüggesztését átmenetileg Kant kérdésfeltevésétől és válaszától függetlenül, mint az objektív valóság visszatükrözésének és az emberi gyakorlatban történő értékesítésének mozzanatát kell felfognunk.

*

Kettős értelemben ítélik meg hamisan az érdeknélküliséghez fűződő viszonyát. Egyrészt, gyakran közvetlenül Kanthoz csatlakozva, minden érdeknélküliségtől való eltávolodást úgy értékelnek, hogy a művész szakított a művészet elvével, másrészt, mint már kimutattuk, a hamis nézetek ellenkező pólusa is kialakult, amely a művészet társadalmi jogosultságát kizárólag a műalkotás által direkt módon kiváltott közvetlen-társadalmi gyakorlatban látja. Könnyű belátni, hogy mindkét véglet hamis. Egyik nézet sem veszi figyelembe, hogy minden műalkotás az emberek társadalmi tapasztalataiból keletkezik, ezeket tükrözi vissza, és dolgozza fel, mégpedig oly módon, hogy – mint kimutattuk – már a tárgy megragadása is szétválaszthatatlanul kapcsolódik igenléséhez vagy tagadásához. Ez természetesen még nagyobb mértékben vonatkozik a műre mint egészre. Ha tehát a mű felidéző hatást ér el, ennek – tudatossá válva vagy öntudatlanságban maradva, közvetlenül vagy esetleg nagyon közvetetten – az állásfoglalást is tartalmaznia kell. A művészi felidézés valódi ereje és mélysége azonban mindenekelőtt az emberek bensejére irányul, vagyis mindenekelőtt olyan új élményeket hív életre benne, amelyek kiszélesítik és elmélyítik önmagáról és arról a világról alkotott képét, amelyhez – a szó legtágabb értelmében – köze van. Az antik katarzis óta a művészetnek ezt a hatását az emberek egészséges társadalmi érzéke elismeri; a szűkebb értelemben vett katarzis persze csak e meghatározott művek által gyakorolt hatások meghatározott módját jellemzi, de valódi mozgásterük összehasonlíthatatlanul kiterjedtebb, és a társadalmi-történelmi körülményektől, a műfajoktól függően rendkívüli változatosságot mutat. De a lényegbevágó, közös vonás az, hogy az esztétikai hatásnak ez a módja a tulajdonképpeni művészi szféra utólagos jelenségei közé tartozik; a Marseillaise-hez hasonló határese-

tek, ahol a műélvezet rögtön a társadalmi-etikai utóhatásba csap át, az alapvető jellegzetességet nem változtathatják meg. Ebből egyrészt az a felismerés következik, hogy a két imént említett véglettel ellentétben nem jöhet létre olyan valódi műalkotás, amelynek átélése megrekedhetne egy ténylegesen érdek nélküli kontemplációnál. Másrészt azt a tanulságot vonhatjuk le, hogy – ismét csak valódi műalkotásokról beszélünk – még olyanok is, amelyek közvetlenül pusztán egy konkrét társadalmi tényállás tárgyi megváltozását tűzik ki célul, és pátoszukat is innen merítik, mint esztétikai képződmények túlnőnek ezen az egyedi eseten, s olyasmit idéznek fel, ami az emberiség fejlődéséhez, az emberi nem lényegéhez több és mélyebbre vivő szállal kapcsolódik, mint amit közvetlen célkitűzéseik direkte kifejezett módon magukban foglaltak. Ha ez a jellemvonás hiányzik, hamar kipusztulnak az emberiség emlékezetéből. (Gondoljunk csak az ifjabb Dumas, Augier, Sardou stb. hajdan oly sikeres, de már teljesen elfelejtett tendenciadrámáira.)

Az az itt képviselt nézet, hogy az úgynevezett érdeknélküliség az esztétikum puszta – noha nélkülözhetetlen – mozzanata, hogy tehát az érdeknélküliség nem az esztétikai magatartás lényege, hanem csupán arról van szó, hogy szükségszerűen, de mégis csak átmenetileg felfüggesztik az emberek közvetlen célkitűzéseit, nem áll oly szöges ellentétben a kanti esztétika valódi szándékával, mint első pillantásra hihetnénk. Kant persze túlozza ezt a fogalmat, mert mint szubjektív idealista, a valódi, teljes, tevékeny, materiális embert elvileg ki akarja iktatni a filozófia köréből. Az esztétikumnak szerinte éppen az ad filozófiai méltóságot, hogy metafizikus merevséggel, dialektikus átmenetek nélkül elhatárolható a mindennapi élet minden életmegnyilvánulásától.[1] Ugyanakkor azonban az esztétikumot, mint túlontúl földi és anyagi képződményt, szembeállítja az etikával, és a rendszer hierarchiájában egy őt megillető, szerény rangot juttat neki.[2] Az a közbülső hely, amelyet az esztétikai érdeknélküliség Kant

1. Kant: Az ítélőerő kritikája. Akadémiai, 1966. 3. § 171. k.
2. I. m. 4. §. 173, k.

rendszerében a mindennapok alantas érdekei fölött, de az emberhez egyedül méltó etika alatt elfoglal, egy mereven hierarchikus meghatározottságú hely; a dialektikus mozgás egyetlen egy közvetítő tagja sem tűrhető meg itt; csak Schiller tett kísérletet arra, hogy ezt a merevséget dialektikus mozgásban feloldja. Csupán a természettel kapcsolatos viszonyban található Kantnál olyan kezdeményezés, hogy az esztétikumot dialektikusan az emberi életbe vezesse vissza, és az emberiség legmagasabb rendű érdekeivel kösse össze. Így a természet átélésével kapcsolatban ezt mondja: „nemcsak formája alapján tetszik neki a természet alkotása, hanem annak már létezése is tetszik, anélkül hogy érzéki ingernek e tetszésben része volna, vagy ezzel valamilyen célt össszekötne."[3] Nem volna érdektelen, ha közelebbről megvizsgálnánk Kant művészettel szembeni, csaknem rousseau-i bizalmatlanságát. Bizonyára a XVIII. század osztályharcaiból ered, a feudális-abszolutista kultúra tagadásából, amely német megjelenésmódjának alacsonyabbrendűsége és züllöttsége, valamint a német polgárság tehetetlensége következtében sajátos formát öltött. A „szépség iránti intellektuális érdeklődés" feltételezésének filozófiai következményével a természeti szépségről szóló fejezetben foglalkozunk majd részletesen. Esztétikájának ezt a – számára rendkívül fontos – mozzanatát már csak azért is meg kellett említenünk, mert ebben, akaratlanul, a puszta érdeknélküliség önmegszüntetését tételezi, mivel törekvése egy felfüggesztése által átváltoztatott egyetemes (Kantnál: morális) gyakorlatra irányul. Amikor Lessing az arisztotelészi katarzist úgy fejti ki, hogy „ez a megtisztulás sem más, mint a szenvedélyek átalakulása erényes készségekké",[4] akkor ő is merőben morális térre szűkíti ugyan a problémát, de kérdésfeltevése sokkal egyetemlegesebb, mint Kanté.

3. I. m. 42. §. 266.

4. Lessing: Hamburgi dramaturgia. Akadémiai, 1963. Hetvennyolcadik szám. 520.

A KELLEMES ÉRZETE A BEFOGADÁSBAN ÉS AZ „ÉRDEKNÉLKÜLISÉG"

Először is, valódi természetüknek megfelelően kell felfognunk azokat a meghatározásokat, amelyek látszólag közvetlenül az esztétikumhoz tartoznak ugyan, de lényegük szerint eltérnek tőle. Másodszor, eme elhatárolás ellenére tovább is el kell ismernünk, hogy mint az élet mozzanatai, teljes mértékben jogosultak önálló létezésre. Harmadszor, meg kell mutatnunk, hogy eme önmagát hordozó, életből kinövő értékességük mellett – az élet más területeit ösztönözve, és ezek ösztönzéseit befogadva, feldolgozva – hogyan kapcsolódnak a művészet esztétikai létezéséhez és társadalmi hatékonyságához. Az esztétika módszertanából magában véve érthető volna, ha az esztétika elmélete az első problémakomplexumra, a tiszta elhatárolásra koncentrálna. De e kérdések idealista felfogása szempontjából elkerülhetetlen, hogy eközben annak életbeli oldalát, amit az esztétikából ily módon – tisztán módszertani szempontból jogosultan – kizárnak, ne csak a maga sajátosságában ne ismerjék el, hanem az idealista-hierarchikus rangsorolás következtében többé vagy kevésbé, nyíltan vagy rejtetten megvetendőnek ne tartsák. A legtipikusabban Kantnál látható ez azokban az esztétikai elmélete szempontjából döntő, bevezető fejezetekben, amelyek a kellemesről és a szépről szólnak.[1] Fejtegetései elvont-elméleti szempontból kevés eredeti gondolatot tartalmaznak. Hiszen e területen már a középkori esztétika is elhatárolásra törekedett. Scotus Eriugena leír egy pompás kövekkel díszített, elegánsan formált aranyvázát, amelyet egy bölcs és egy bűnös ember szemlél. Az előbbi megelég-

1. Kant: Az ítélőerő kritikája. Akadémiai, 1966. 2–4. §. 170–175.

szik azzal, hogy a váza szépségén elmélkedjen, a másik megszállottjává válik annak a vágynak, hogy birtokolja. Ez a szembeállítás a középkori esztétikában később is jelentős szerepet játszik. Aquinói Tamás már úgy fogalmazza meg, hogy az esztétikai tetszés a formák harmóniája miatt érzett öröm, eltekintve minden biológiai hasznosságtól; ebből a továbbiakban arra következtet, hogy a puszta ízlelési és szaglási érzetek nem vezetnek a szépség élményéhez, hogy azután az esztétikum lényegét végül is így foglalja össze: ez minden olyasminek a képzete, ami saját maga révén tetszik, eltekintve az összes vágyakat gerjesztő gyakorlati szükségszerűségtől.[2]

A kanti kérdésfeltevés eredetisége tehát csupán abban rejlik, hogy Kant az esztétikumot határozottan közbülső birodalomnak fogja fel, amelyet a benne uralkodó érdeknélküliség mind „lefelé", mind pedig „fölfelé" megkülönböztet az érdek uralma alatt álló kellemestől és az erkölcsöstől. Nem szorul részletes kifejtésre, hogy a tökéletes érdeknélküliség korántsem lehet az esztétikum valódi jellegzetessége. Ismételten beszéltünk ugyan arról, hogy az esztétikai (és tudományos) magatartásban fel kell függeszteni a pillanatnyi gyakorlati érdekeket, de egyúttal azt is hangsúlyoztuk, hogy ez a felfüggesztés a mindennapi gondolkodásnak is nélkülözhetetlen alkotóeleme. Valamely munkaeszköz használat előtti megvizsgálásától egy bonyolult sakk-hadállás elemzéséig a közvetlen érdekeket ideiglenesen mindenütt fel kell függeszteni, éppen a sikeres cselekvés érdekében. És itt az a fontos, hogy az érdekek felfüggesztéséről, nem pedig megszüntetéséről van szó. A sakkozó továbbra is szenvedélyesen érdekelt abban, hogy partiját megnyerje; mégis vagy éppen ezért, a figurák mindenkori állását olyan objektíven elemzi, mintha egyáltalán nem őrá tartozna, ugyanis csak így, csak saját gyöngéinek és az ellenfél lehetőségeinek a megismerése útján találhatja meg azt a helyes lépést, amely győzelmét, érdekek megvalósulását biztosítja. Minél inkább belejátszik az érdek az általa életre hívott indulatokkal együtt a mindennapi gyakorlat ilyen elkerülhetetlen szakaszaiba, annál valószínűtlenebb szokott lenni, hogy elérik a célt. A tudo-

2. E. de Bruyne: L'esthétique du Moyen Age. Louvain, 1947. 145. k.

mányban sokkal kiterjedtebb, minőségileg másfajta felfüggesztésről van szó, de ez is csak felfüggesztés. Az alkalmazott tudományokat nem is kellene itt megemlítenünk; hiszen nyilvánvaló bennük az érdek, mégpedig olyan, amely a kutatás egész menetét befolyásolja; magától értetődik például, hogy egy diagnózis esetében felfüggesztődnek a gyógyítás érdekei, de itt is felfüggesztésről van szó, és nem megszüntetésről.

De a teljes érdeknélküliség kanti elmélete magának az esztétikumnak a területén sem állja meg a komoly elemzés próbáját. Minden további fejtegetés nélkül világos, hogy az alkotói magatartás a gyakorlatnak és a felfüggesztésnek egymásba való szakadatlan átmenetelét jelenti; éppen – az érdekek nélkül elképzelhetetlen – célkitűzésnek és az „érdek nélküli" vízió, valamint a művészi alkotás különböző szakaszaiban elért megvalósítása felülvizsgálatának ez az egymástól elválaszthatatlan egyesítése teremti meg az alkotási folyamatnak ezt az ellentmondásos harmóniáját, amely hiteles megformálásokhoz vezet.

Az egyszerű befogadói élmény közvetlensége első pillantásra mintha Kant mellett szólna. Úgy látszik ugyanis, mintha valóban elhallgatnának a mindennapi élet összes érdekei, amikor valaki közvetlenül átadja magát egy valódi műalkotás hatásának. Mintha az egynemű közeg, amely az egész ember lelkivilágába betör, és odaadó befogadóvá, az ember egészévé változtatja őt, mégpedig olyanná, aki a műnek erre az egyszeri, „különös" világára összpontosul, felidéző hatalmával valóban eltávolítaná ezeknek az élményeknek a köréből a mindennapi élet összes célkitűzését. Ez a látszat valójában több mint puszta látszat, mert az ilyen befogadói magatartás csakugyan elkerülhetetlen alapja annak, hogy az ember valódi kapcsolatba kerüljön a művészettel. Mindazonáltal közelebbről szemügyre véve, ez a magatartásmód sem szünteti meg az érdeket, csupán átmenetileg felfüggeszti. Mégpedig nemcsak azért, mert a befogadóvá vált egész ember életéből csak ideiglenesen tűnik el az érdek, hanem főként, mert az ember művészettel kapcsolatos viszonya semmiképp sem korlátozódhat erre az – egyébként nélkülözhetetlen – aktusra. Korábbi fejtegetéseink során sokat beszéltünk a tulajdonképpeni, legszűkebb és legszigorúbb értelemben vett esztétikai élmény Előttjéről és Utánjáról.

Ha ott szerzett ismereteinket jelenlegi problémánk szempontjából összefoglaljuk, akkor egyrészt azt kell kiemelnünk, hogy a műalkotás katartikus-átváltoztató hatása, amely a mű esztétikai lényegéből csak – éppen esztétikailag – megengedhetetlenül egyszerűsítő, vulgarizáló módon távolítható el, végső soron az egész emberre, összes kívánságára, törekvésére, célkitűzésére, érdekére stb. vonatkozik. Minden nagy műalkotás – végső soron – egy „memento vivere"-t mond ki, mint a múlt csarnoka Goethe *Wilhelm Meister*-ében. A nagy műalkotások katartikus hatása korántsem az élet e tendenciáinak megölésére törekszik, ellenkezőleg, a szenvedélyek megtisztítására vezet, ami tartalmuk, irányuk vagy tárgyuk megváltozásában nyilvánul meg, nem pedig az emberi életből való kiiktatásukban; sőt, a katarzis extenzíve és intenzíve erősítheti is a szenvedélyeket azáltal, hogy a művészileg ábrázolt világ igazolja őket. Már ez is mutatja, hogy a mű hatásának való teljes odaadás, a közvetlen esztétikai élmény is csak az érdekek felfüggesztését eszközli ki, de megszüntetésüket nem.

Mindebből másrészt az következik, hogy az esztétikai élmény Előttjében és Utánjában az élmény szerves, lényegéhez szorosan kapcsolódó alkotóelemét kell látnunk, és nem puszta élettényeket, amelyek vele csak az emberek lelki életének pszichológiai folytonossága révén függnek össze – ezt egyébként már korábbi fejtegetéseink is bebizonyították. Az Előtt és az Után tehát szakaszokat képvisel minden egyes ember életének áramában, de ugyanakkor művészettel kapcsolatos viszonyában is; ezek azok a szakaszok, amelyek segítségével a művészethez fordul, illetve a művészettől gazdagodva ismét visszatér a mindennapi életbe. Nyilvánvaló, hogy az Utánban a katarzis következtében az érdekek megváltozhatnak, de persze ez csak lehetőség, és korántsem szükségszerűség. És ez a megváltozás nem kritériuma a mű hatalmának, de még a katarzis mélységének sem. Hiszen, mint az imént megmutattuk, az is lehetséges, hogy a megtisztítás igazolja a már korábban hatékony törekvéseket és szenvedélyeket. A katartikus befolyások specifikuma éppen abban rejlik, hogy az ember személyiségének teljességére irányul, és – rendszerint – erre hatva módosíthatja az egyes érdekeket. Mindenesetre az érdekeknek a

közvetlen esztétikai élményben történő felfüggesztése és az Utánban végbemenő újjáéledése szervesen összefügg egymással.

Az Előtt esetében ez az összefüggés nehezebben bizonyítható, és igen sok esetben kétségkívül egyszerűen arról van szó, hogy éppen a művel való találkozás, az egész embernek az ember egészévé történő átváltozása hajtja végre az érdekek felfüggesztését. De nem szabad elfelejtenünk, hogy az emberek megint csak nemritkán – többé-kevésbé tudatosan – a művészet egészen meghatározott katartikus hatásait keresik, bizonyos típusokhoz vonzódnak stb. Az ilyen vonzalmak és viszolygások, amelyek az esztétikai hatások Előttjében nem jelentéktelen szerepet játszanak, vonatkozhatnak a művészi összhatás egyes mozzanataira, a témakörre, a stílusra stb. is, de egy többé-kevésbé zárt totalitást is alkothatnak. Mindenesetre az illető személyiség bizonyos, nagyon gyakran alapvető életérdekeiben gyökeredznek. A tényleges esztétikai élmények természetesen nem egyszerűen, egyenes vonalúan teljesítik be az Előttben így létrejövő vonzalmakat és ellenszenveket, és korántsem csak kivételképpen fordul elő, hogy igen nagy meglepetéseket, csalódásokat okoznak, vagy hevesen túlszárnyalják a várakozásokat. De az világosan látható, hogy az emberek közeledése a művészethez, jellegét tekintve, semmiképp sem érdek nélküli. Az esztétikai befogadás egész területét tehát át- meg átszövik az emberi érdekek; csakhogy ezeket nem abban az egyszerűsítő értelemben kell felfognunk, ahogy az idealista esztétika Scotus Eriugena óta és még Kantnál is teszi.

Éppígy nem tartható a másik kritérium sem, amellyel Kant a kellemest az esztétikumtól el akarja határolni, nevezetesen az, hogy az előbbi a valóságon alapul, az utóbbi eltekint ettől. Láthattuk egy olyan valódi művészetnél, mint amilyen az építészet, hogy a valóság, mint e művészet megformáltságának kategóriája, elvileg nem választható el esztétikai tárgyiasságától, művészi hatásától. Másrészt az sem tagadható, hogy vannak olyan kellemes élmények, amelyek egyáltalán nem egy tárgy vagy tárgykomplexum valóságára irányulnak, hanem ellenkezőleg, tudatosan merőben szubjektívek maradnak. Elég, ha az emlékezésekben, ábrándozásokban, képzelgésekben rejlő kellemességre utalunk, ahol a tárgy valótlansága a kellemes élmény szempontjából teljesen kö-

zönyös, sőt, olykor az élmény lélektani alapját alkotja. Tehát a kellemesség tárgyainak valósága és az esztétikum tárgyainak valótlansága éppoly kevéssé lehet e két terület közti határ megvonásának kritériuma, mint az érdek vagy az érdeknélküliség. A két hamis kritérium persze, mint vizsgálódásunk megmutatta, szorosan összetartozik. Ugyanis az érdek idealista eldurvítása – amelyet persze Kantnál ellenpólusként az etikai érdek szintén idealista szublimálása egészít ki – az összes olyan jelenség spiritualisztikus megvetéséből származik, amely pusztán az élet szférájához tartozik, ezt semmilyen módon nem haladja meg, sőt, többnyire egyáltalán nem is mutat túl rajta. A művészet, amelyet Platón következetes spiritualizmusa radikálisan elvet, mint amit túlontúl átszó a valódi élet, mint ami az utánzás utánzása (a földi, valódi tárgyakat Platón az ideavilág utánzásának fogja fel), Kantnál legalább egy olyan közbülső terület helyeslésre érdemes hangsúlyát kapja meg, amely élesen, átmenet nélkül leválik a tapasztalati valóságról, ha a tiszta spiritualitást, a transzcendenciával való kapcsolatot, a földi lét puszta jelenségszerűségével ellentétes noumenont nem is érheti el.

A partikularitás és a „sensus communis" problémája Kantnál

Kant vetette fel a tulajdonképpeni problémát, azt, hogy a partikuláris – lényegében önmagában zárt – szubjektivitás gyökeres megszüntetése nélkül, sőt fokozásával, hogyan érhető el mégis egy bizonyos objektivitásnak, közösségnek a talaja (hogyan lehet esztétikailag túlhaladni a tiszta partikularitás szolipszizmusán). Kantnak igaza van, amikor az esztétikai ítéletek közölhetőségének és szükségszerűségének feltételeként egy „közös érzéket" („sensus communis") posztulál. Az így létrejövő szükségszerűséget egyrészt „a puszta érzéki ízlés" közlésétől különbözteti meg, ahol egyáltalán nem tud adni ilyenfajta szükségszerűséget, másrészt attól a közös érzéktől, amely „mindenkor fogalmak alapján" ítél, még ha ezeket az elveket csak „homályosan képzelik" is el, amivel Kant a mindennapi élet bizonyos jelenségformáit nem helytelenül jellemzi.[1] Amikor azonban magát ezt a közös vonást vezeti le, szubjektív idealista feltételezései összezavarják a helyes megoldást. Először is, a közös érzék nála mégis csupán egy fogalmiracionális megismerés alapján lehetséges. Másodszor: „a megismerés erőinek hangulatát egy általában vett megismeréssé" posztulálja, amelyet „az érzelem (és nem a fogalmak) határoznak meg". Kant tehát, miközben az ismeret közölhetőségéből a „hangulatára", és innen (egy adott elképzelés mellett) „ugyanannak az érzésére" is visszakövetkeztet, azt hiszi, hogy levezette a „sensus communis"-t.[2] Valójában csupán az ismeret közölhetőségét bizonyította, amit egyébként sem vontak kétségbe, mégpedig a kö-

1. Kant: Az ítélőerő kritikája. Akadémiai, 1966. 20. §. 203. k.
2. I. m. 21. §. 204.

vetkezményből az okra következtetve, tehát rendkívül problematikus módon, s eközben teljesen mellőzte aktuális célját, az esztétikai szféra közölhetőségét. A kanti filozófiának az a sajátossága, hogy egyrészről – a „fogalom nélkül" koncepciójával – minden rációt kiűz az esztétikából, másrészről az esztétikai „ősjelenséget" nem az eredeti esztétikai tettekben, hanem a sokkal származtatottabb „ízlésítéletben" pillantja meg, minden kielégítő megoldást lehetetlenné tesz, noha már a kérdésnek a „sensus communis" szerinti felvetése is, akárcsak *Az ítélőerő kritikája* más helyei, a szerző zseniális megsejtéseinek gazdagságáról tanúskodik.

A fenti okoktól eltekintve, Kant ezt a közös érzéket már csak azért sem írhatja le, és még kevésbé taglalhatja találóan, mert – szubjektív idealista módján – a tárgyi világba bele nem süllyedt szubjektum formális elemzéséből indul ki. De a meghatározó összefüggések, mint az iménti fejtegetésekből kitűnt, elsődlegesen tartalmi jellegűek, és a szubjektumtól független, magánvaló tárgyi világ esztétikai mimézisből származnak, e világ pedig tárgyiassága minden részletében az emberi nem tevékenységének nyomait mutatja, és olyan módon tükröződik vissza, amely a valóságnak éppen ezt a jellegét, a társadalom és a természet anyagcseréjének megjelenését állítja az érdeklődés középpontjába. A valóság visszatükröződésének ez a közege azonban a szubjektum közvetlenül, minőségileg egyedi partikularitáshoz kötődik. Ez az anyagcsere ugyanis objektív tény, ahol is közvetlenül nem kell mindig észlelhetővé válni annak, hogy sajátos minőségei ebből a forrásból erednek; a tudományos visszatükröződés és fogalmi továbbvitele segítségével ezek gondolatilag feltárhatóak ugyan, de az esztétikai mimézis, noha az objektivitást a lehető leghívebben kell visszatükröznie, más célokra törekszik: olyan összefüggéseket kell megelevenítenie, mint az emberek (emberi nem) tettei és szenvedései, sikerei és kudarcai, fellendülései és eltorzulásai. A feladat ebből fakadó megkettőződése, nevezetesen az, hogy egy objektív helyzetet, objektivitása megszüntetése nélkül, szubjektíve, felidéző módon kell hatni hagyni, meghatározza a szubjektum magatartásának, mindenekelőtt a műben megtestesülő szubjektivitásnak itt szükségszerűvé váló megkettőződését:

az élmény és az átélhetővé tevés érzéki-érzékletes közvetlenségének megőrzését, ami a megszüntetésben a szubjektum bizonyos partikularitásának, egyedülálló és összehasonlíthatatlan voltának a megőrzését is tartalmazza.

A tudatos és a tudattalan viszonya Kantnál

Először azzal az előítélettel kell feltétlenül szakítanunk, amely szerint a tudat és a tudattalan az ember lelki életében csak mint két metafizikusan egységes, önállóan zárt totalitás érintkezik egymással. A gondolkodás történetében a legkülönfélébb oldalakról elkövettek ilyen metafizikus szétválasztásokat, mind úgy, hogy a tudattalant merőben negatív módon, a tudat teljes hiányaként jellemezték, mindpedig úgy, hogy talányos, mindent mozgató hatalomnak tüntették fel, amellyel szemben a tudat teljes tehetetlenségre, a tudattalan által létrehozottak puszta regisztrálására van ítélve. Az első felfogást Kant, a másodikat Schelling nevével fémjelezhetjük. Kant a zseni leírásakor a természetből indul ki; nemcsak azért metafizikus az álláspontja, mert a zseniben csak a „veleszületettséget" hangsúlyozza, és a zseni kultúráját, önmagán végzett munkáját egyáltalán nem veszi figyelembe, hanem főként azért is, mert szerinte ez a „veleszületettség" csak tehetség, *„amelyen keresztül* a természet szabályokat ad a művészetnek". Noha a természet fogalma egy olyan korszakban, amely Rousseau szellemi befolyása alatt állt, sokkal többet ölel fel, mint a jelenben, e felfogás éppen a tudat-tudattalan problémája szempontjából metafizikus korlátot állított a művészileg zseniális tevékenység és az emberek egyéb – tudatos – gyakorlata közé. Természetfogalma kormeghatározta jellegéről szóló felfogásunkat igazolja, hogy Kant tartalmi értelemben a XVIII. század haladó esztétikájának alapján áll, mivel a zseni eredetiségét és ennek konkretizálásaképpen produkciója példaszerű jellegét állítja előtérbe. De mégis a zsenialitást olyan mélyen gyökerezteti a természetben, hogy ez szükségképpen nagyon fontos következményeket von

maga után azzal a problémával kapcsolatban is, hogy vajon az esztétikum területén milyen viszony áll fenn a tudat és a tudattalan között. Kant ezeket a nézeteit így foglalja össze: „Hogy alkotását miképpen hozta létre, azt a zseni önmaga sem leírni, sem tudományosan kimutatni nem képes, hanem, mint a *természet,* úgy adja a szabályt; és ezért egy olyan alkotásnak a teremtője, amelyet zsenijének köszönhet, maga sem tudja, hogyan keletkeznek benne az ahhoz szükséges eszmék; és az sem áll hatalmában, hogy ilyeneket tetszés szerint vagy akár tervszerűen is kigondoljon, és másokkal olyan előírásokat közöljön, amelyek *képessé teszik* őket hasonló alkotások létrehozására."[1] Kantnak ezek a fölöttébb ellentmondásos tételei nemcsak a fent jelzett természetkoncepcióhoz kapcsolódnak, hanem esztétikája általános alapjához, a szép meghatározásához is; e meghatározás szerint szép „az, amit fogalom nélkül egy *általános* tetszés tárgyaként képzelünk el", amihez Kant még hozzáfűzi, hogy az esztétikai tárgy appercepciójának ez a módja lényegében szubjektív jellegű ugyan, de olyan formában szokott megjelenni, „mintha a szépség a tárgy minősége, és az ítélet logikai jellegű lenne . . ."[2].

E fejtegetések azért alapvetően hamisak, és azért torzítják el, mint Kantnál oly gyakran, az intuitíven helyes meglátások nagy részét is, mert a tudatot maradéktalanul azonosítják a fogalmi, sőt tudományos kifejezhetőséggel. Eltekintve attól a történelmileg gyakran bebizonyosodott ténytől, hogy sok művész tud pontosan számot adni arról, miként „támadnak benne eszmék", és arról is, hogy miként „hozza létre művét", a művészi alkotás azért még nem tudattalan, ha erre bizonyos esetekben nem kerülhet sor. Ha így nézzük a dolgot, akkor még a tudományos életben is, a mindennapi gyakorlatról nem is beszélve, tudattalan, „természetszerű" zsenialitás jelének kellene tartanunk sok mindent, amit lényegileg bizonyára tudatosan hajtottak végre. Kant helyesen látja, hogy a művészi gyakorlatban nem alkalmazhatók szabályok és főként előírások; de ennek a tudatos vagy tudattalan kérdéséhez semmi köze sincs. Kant gondolatmeneteinek mindezek a félresik-

1. Kant: Az ítélőerő kritikája. Akadémiai, 1966. 46. §. 275.
2. I. m. 6. §. 177.

lásai egyrészt arra vezethetőek vissza, hogy mértéktelenül túlbecsülte (a tudományosan pontos számadással azonosította) a tudat kritériumait, másrészt és főként azonban onnan származnak, hogy a zseniális alkotófolyamat öntudatlanságát a természetre vezette vissza, és így a szükségszerűen tudat nélkül lezajló természeti folyamatok meghosszabbított folytatásává változtatta át. Amilyen fontos ismeretelméleti szempontból, hogy ezeket a természet és emberi tudat közti határokat a lehető legélesebben és az esetleges konkrét átmeneti jelenségeket tekintetbe se véve megvonjuk, annyira zavaróvá válik, ha egyszerűen természeti jelleget tulajdonítunk az emberi kultúra tárgyainak. Filozófiai nézeteinek lényegét tekintve Kantnak semmi köze sincs azokhoz a modern elméletekhez, amelyek a tudattalant emberen kívüli természetből kinövő, egységes-kozmikus erővé változtatják át, ez a hamis kérdésfeltevése azonban közel hozza őt ezekhez.

Ezzel felvetődött az esztétika régi találós kérdése: látszólag nem egyeztethető össze, hogy minden valódi műalkotás páratlan, összehasonlíthatatlan, egyedi, vagyis műalkotás-egyéniség, de egyúttal csak úgy válhat valódi műalkotássá, ha teljesíti belső törvényszerűségét, amely az általános esztétikai törvényszerűség egyik mozzanata. Noha a kérdés nagyon régi, először csak Kant ragadta meg úgy, hogy a későbbi polgári művészetelméletek szempontjából jelentőssé vált. Kant kifejti: „Mert minden művészet szabályokat feltételez, és csak ezek alapvetése tehet elképzelhetővé művészinek nevezhető terméket. De a művészet fogalma nem engedi meg, hogy a terméke szépségéről szóló ítéletet valami olyan szabályból vezessék le, amelynek meghatározási alapja egy *fogalom*, tehát, hogy olyan fogalom szolgáljon alapjául, amely a művészet miként jének módját rögzíti. A művészet tehát nem gondolhatja ki maga azokat a szabályokat, amelyek szerint termékét létre kell hoznia. Mivel azonban mindazonáltal megelőző szabály nélkül egy termék sohasem nevezhető művészetnek, a természetnek a szubjektumban (és a szubjektum tehetségének meghatározása révén) kell a művészet számára szabályokat adnia, vagyis a művészet csak mint a zseni terméke lehetséges."[1] Meg kell különböztetnünk itt Kant kérdésfeltevésének jogosult mozzanatát az irracionalizáló, szubjektivista tendenciától, amely nála a metafizikus és dialektikus gondolkodás közti ingadozása következtében itt is létrejön. Az irracionalizmust az a már ismertetett tanítása tartalmazza, hogy a szépségről szóló ítéletek kívül állnak a fogalom világán. Amikor tehát a természettel adatja „a mű-

1. Kant: Az ítélőerő kritikája. 463. §. Vö. Akadémiai, 1966. 274.

vészetnek a szabályokat", ami csak annak a következménye, hogy a művészetet mint a zseni munkáját fogja fel, akkor egy, az irracionalizmusba átcsillámló látszatfelelet segítségével oldja fel a metafizikusan megoldhatatlan kérdést. (Arról már beszéltünk, hogy a természetnek Kantnál specifikus, kiterjesztett, Rousseau által befolyásolt tartalma van, tehát szándékai nem irracionalizmusra irányulnak.) A modern polgári esztétika sem jutott soha tovább; gondoljunk Crocére vagy Simmelre.

Mindezek ellenére Kantnak az esztétikai törvényszerűség és az egyedi műalkotás viszonyára vonatkozó kérdésfeltevése valódi problémát rejt magában. Kant persze azzal is elrekeszti az ésszerű megoldás útját, hogy az esztétikai törvényszerűséget mint „szabályt" határozza meg, és ebben nemcsak metafizikus gondolkodása fejeződik ki, hanem az is, hogy minden oppozíciója ellenére a művészetelmélet terén bizonyos mértékig a XVII. és XVIII. század udvari-feudális tanainak hatása alatt állt. De az esztétikai törvények műalkotások révén történő betöltésének problémája mégis valódi probléma, mert ezt igazán csak úgy lehet elérni, hogy a törvény újjászületik, kitágul és konkretizálódik betöltése során; az esztétikai törvények művészetre történő egyszerű „alkalmazása" szétrombolná a művek esztétikai lényegét. A törvények egyedi esetben történő beteljesülésének ez a módja is a különösségre, mint az esztétikai szféra központi kategóriájára utal. Mert mindenütt, ahol egy általános törvényt egyedi esetre alkalmaznak, a kérdés csak így állítható fel: érvényes-e a törvény az adott esetre vagy nem; az esetleges konkrét eltéréseket vagy módosulásokat olyan más törvények működésére kell visszavezetni, amelyek a vizsgált törvényt keresztezik, s eközben ez az alapvető szerkezet nem megy át döntő változáson. Ha tartósan felmerülnek lényeges eltérések, akkor ezeknek a régi törvény elvetéséhez vagy mélyreható átépítéséhez kell vezetniük. Teljesen másként kell megválaszolni az imént feltett kérdést az esztétikában: a pontos beteljesülés többnyire éppen a művészi alacsonyabbrendűség jele, viszont – és ez az ugrópont – bizonyos tendenciák, amelyek az éppen érvényes törvényeknek közvetlenül ellentmondanak, specifikus, magasabb értelemben beteljesülést idézhetnek elő, ha a törvény kibővül odáig, hogy az új beteljesülést mint hozzátartozót kell felfogni.

Könnyen megfigyelhetjük, milyen lassan követi a művészet elmélete a művészi gyakorlatot. Míg az utóbbi objektíve mindig eredeti műveket hozott létre, addig az eredetiségnek, mint a műalkotások lényeges jegyének problémája, viszonylag későn merül fel. Young, aki először fejezte ki hatásosan ezt a gondolatot, a leghelytállóbban meg is formulázta hosszú időre: ott talál eredetiséget, ahol a művész a természetet utánozza, míg más művészek utánzását puszta imitációnak nevezi. Természetesen az „utánzás" terminusa a metafizikai gondolkodásnak minden korlátját mutatja; a „természet" szóban is megvan a felvilágosodásnak kormeghatározta homályossága és elmosódottsága, és kissé rousseauszerűen hangzik, ha a művész viszonya a művészeti fejlődéshez kizárólag mint kész művek utánzásának elhárítása kerül szóba. Mindez azonban mit sem változtat annak alapvető jelentőségén, hogy szükségszerű összefüggést állapított meg a műalkotás eredetisége és az objektív valóság visszatükrözése között, mert ezzel az eredetiség meghatározása megszabadult minden irracionalizmustól. Young viszonylagos világossága és haladó szelleme ellentétet mutat nemcsak francia elődeinek és kortársainak mondain-agnoszticista „je ne sais quoi" elméletével, hanem az irracionalizmusba való lecsúszással szemben is a klasszikus német filozófiában.

Így Kant is a zseni „első tulajdonságának" tekinti az eredetiséget. Kant annyiban végtelenül felette áll elméletileg az általunk korábban tárgyalt moderneknek, hogy felismerte az „eredeti badarság" („originaler Unsinn") veszélyét, s a „mintaszerű" (Edemplavesch) követelményét állította fel a zseni számára. (Hogy emellett előrehatol az esztétikai törvény és zsenialitása közötti dialek-

tika megsejtéséhez, anélkül azonban, hogy kielégítő megoldást talált volna, azt csak más, konkrétabb összefüggésekben tárgyalhatjuk.) Világosan látható, hogy Kant egy ésszerű, filozófiailag pozitívan és határozottan kifejezhető törvényösszefüggést csak a tudományosság kategóriáiban képes gondolni. Minél igazabban és mélyebben sejti az esztétikai világnak másnemű, sajátos szerkezetét, annál inkább csak tisztán negatívan, csak a tudatosság és fogalmiság tagadásának formájában képes kifejezni felismerését. Ezért ezeknek a tisztán tagadóan megformulázott meghatározásoknak – nagyon is ellentétben gondolkodásának alaptendenciáival – az irracionalisztikusba kell átcsillogniok. Így szerinte a zseni „olyan alkotásnak a teremtője, amelyet zsenijének köszönhet; maga sem tudja, hogyan keletkeznek benne az ahhoz szükséges eszmék; és az sem áll hatalmában, hogy ilyeneket tetszés szerint vagy akár tervszerűen is kigondoljon, és másokkal olyan előírásokat közöljön, amelyek *képessé teszik* hasonló alkotások létrehozására"[1]. Világosan látható, hogy a művészet taníthatóságának stb. – magában véve helyes sejtésekből származó – elvont tagadása a tudományos kategóriák e kizárólagos uralma következtében jut olyan szélsőségesen tagadó kifejezésre.

Ez mindenesetre egy lépés visszafelé Younggal szemben; az esztétikai kategóriák (itt az eredetiség), mint a racionális gondolkodásnak tisztán negatív másléte, mint fogalmi meghatározhatatlanság határozódnak meg. Ha ez már Kantban – ismételjük: akaratlanul – az irracionalizmushoz való közeledést hoz létre, annál inkább a romantikus művészetelméletben, amely épp ezt a motívumot tolja tudatosan és pozitív hangsúllyal a középpontba, és a zsenit, az eredetiséget teljesen irracionalizálja.

1. Kant: Az ítélőerő kritikája. Akadémiai, 1966. 46. §. 275.

A természeti szép Kantnál (és N. Hartmann-nál)

Kantnál, akit döntően befolyásolt Newton és az őt követő természettudományos fejlődés, természetesen nem lehet már szó arról, hogy a teleológiai elveket közvetlenül belevigye a természetbe. De mivel korának, különösképpen Rousseau-nak az eszméi erősen hatottak rá, és mivel mint moralista a természeti élményeket többre értékeli a művészieknél, neki is el kell jutnia a természeti szépség esztétikai teleológiájához. Álláspontjának rendszertani-módszertani lehetősége egyrészt a magánvaló dolgok megismerhetetlenségét valló ismeretelméleti felfogásából ered, aminek segítségével a szigorúan törvényszerű, minden összteleológiát kizáró természeti kép mellett (vagy mögött) mozgásteret kap arra, hogy a jelenségvilágban kritikailag lehetetlenné tett teleológiai szempontokat – agnosztikus-metafizikus módon – belevigye elméletébe. Másrészt az etika transzcendens-noumenális felfogása lehetővé teszi a számára, hogy az így megragadott teleológiai összefüggéseket beillessze az etika rendszerébe. Kant a következőképpen fejezi ki e programot: „Az önálló természeti szépség felfedi előttünk a természetnek azt a technikáját, amely őt szemléletessé teszi, mint olyan törvények szerinti rendszert, amelyeknek alapelvét értelmi képességünkben sehol sem találjuk, nevezetesen valamely célszerűség elve számára az ítélőerő használatát a jelenségek szempontjából, úgyhogy ezeket nem csupán a természethez – a maga céltalan mechanizmusában –, hanem analógia alapján a művészethez is tartozóként kell megítélni. Ez tehát valóban nem a természeti tárgyakról alkotott ismeretünket bővíti, hanem a természetről, mint a puszta mechanizmusról alkotott fogalmunkat terjeszti ki annak, mint művészetnek a fogalmához, ami egy

ilyen forma lehetőségére vonatkozó alaposabb vizsgálatokra szólít fel."[1] Ezeknek az elveknek megfelelően utal azokra az erkölcsi tartalmakra, amelyek a színélményekből vagy a madarak énekéből származnak. De magyarázatához rögtön hozzáfűzi: „Legalábbis így értelmezzük a természetet, akár van ilyenforma szándéka, akár nincs." Ez az ismeretelméleti gondolkodó kritikai lelkiismeretét eléggé megnyugtatja ahhoz, hogy egy, az emberek morális érdekei által posztulált szépséget úgy tételezhessen, mint ami magának a természetnek a terméke. De eközben láthatóvá válik az a struktúra, hogy e szépséget a tárgyak objektív természete sugározza ugyan ki, tündöklésük célja azonban az emberek erkölcsisége. A természet tehát nem csupán szépségeket hoz létre, hanem egyúttal olyat, amely az esztétikai tetszés kerülő útján a moralitásra hat. Kant megfogalmazásában így hangzik ez: „De mivel az észnek ahhoz is érdeke fűződik, hogy az eszméknek... objektív realitásuk is legyen, azaz hogy a természet legalább nyomát mutassa, vagy jelét adja annak, hogy önmagában tartalmazna valamiféle okot arra, hogy feltételezze alkotásainak minden érdektől független tetszésünkkel való törvényszerű megegyezését... így az észnek érdeklődést kell mutatnia egy ilyen hasonló megegyezésben a természet minden megnyilvánulásánál; következésképpen a lélek a *természet* szépségén nem gondolkodhat el anélkül, hogy ne érezne egyúttal érdeklődést iránta. Ez az érdek rokonsága szerint morális..." És a továbbiakban az ide vonatkozó esztétikai ítéleteket ama „titkos írás valódi megfejtésének" nevezi, amelynek segítségével „a természet a maga szép formáiban képletesen is szól hozzánk"[2]. Minden ismeretelméleti fenntartás ellenére, bármennyire ingadozik is a gondolkodás a kritikai agnoszticizmus és a racionalista-morális misztika között, a természet teleológiai szemlélete a természeti szépnek ebben a felfogásában igazi reneszánszát éli meg.

Ezt az elméletet napjainkban Hartmann újította meg, kifejezetten Kantra hivatkozva, aki szerinte a metafizikai problémát lényegében helyesen látta. Mivel időközben a természettudományok

1. Kant: Az ítélőerő kritikája. Akadémiai, 1966. 23. §. 211. k.
2. I. m. 42. §. 267, k.

fejlődtek, és mivel Hartmann inkább törekszik az objektív idealizmus felé, számára egy objektíve meglevő, a természeti erők kölcsönös játékából közvetlenül levezethető természeti szépség igenlése nagyobb nehézségekkel jár, mint Kant számára. E nehézségeket még az is fokozza, hogy Hartmann nem vonatkoztatja a természeti szépséget egy transzcendens megalapozású, minden létező magánvalójában gyökeredző moralitásra sem. Ezért sokkal óvatosabban és tartózkodóbban írja le filozófiailag ezt a jelenséget, mint ahogy Kant teszi. Hartmann eközben radikálisan visszautasít mindent, ami elmúlt korok bármiféle természetmisztikájára emlékeztet; ezeknek semmi közük sem volt esztétikai érzésekhez, a természeti szépség iránti érzék történelmileg rendkívül későn jelentkezik. Ehhez járul még az, amit Hartmann a természet „autarchiájának" nevez, vagyis hogy teljesen egyre megy a számára, hogy miként hat a szubjektumra. De éppen ez hozza létre a természeti szépség élményét: „Valami nagyon szubjektív és valami nagyon objektív keveredik sajátosan benne, anélkül hogy zavarná egymást; a természetérzés és az önérzés kapcsolódik itt össze olyan egységgé, amely az ellentétet nem gyöngíti le, hanem, mint lényeges előfeltételt veszi fel magába."[3] Ebből Hartmann joggal következtet arra, hogy a természeti tárgyaknak nem lehet önálló szellemi tartalmuk, nem fejeznek ki ilyesmit. Persze eltér eredeti megállapításától, amikor azt gondolja, hogy nem is helyezik ezt belé; hiszen az általa helyesen kiemelt szubjektivitásnak éppen ez a projekció fontos részét alkotja.[4] A szélsőséges objektivitás és a szélsőséges szubjektivitás közti feszültségnek a felismerésével Hartmann messze meghaladta Kantot, sőt magának a jelenségnek egyik fontos oldalát, jelentős mozzanatát is érintette. Azért nem tudja részben helyes megfigyelését valóban helyes megismeréssé továbbfejleszteni, mert megreked a hagyományos felfogásban, amely az egyedi emberi individualitást közvetlenül a magánvaló természettel állítja szembe. Ebből nő ki az összes rejtély, az összes metafizikus probléma, és velük együtt annak szükségessége, hogy visszatérjen Kant kérdésfeltevéséhez, amelynek gyakran fö-

3. N. Hartmann: Ästhetik. Berlin 1953. 155.
4. I. m. 154.

löttébb naiv indokolásait, mint láttuk, Hartmann messze meghaladta. „Mert az a meghökkentő – fejti ki –, hogy olyan képződmények bukkannak fel, amelyeknél egy, az emberi szemlélő számára átlátszó jelenségviszony áll fent, anélkül hogy létrehozataluknak ilyen célja lehetett volna."[5] Hartmann ebben a kérdésben annyiban foglal kritikusan állást, amennyiben világosan látja, hogy egy tájék iránti érzés, amellyel elsősorban foglalkozik, nagyon gyakran válhat tisztán vitális érzéssé, de metafizikus rejtélyéhez annak elfogadása téríti vissza, hogy a természet által kiváltott mély érzések lényegileg azonosak azokkal, amelyeket a műalkotások idéznek fel. Ebből jön létre imént idézett problémamegfogalmazása, amelyben a természeti szépség komplexumának mindkét dogmatikus előfeltétele: az egyént a magánvaló természethez fűző, közvetlen viszony és az ezáltal kiváltott élmények tisztán esztétikai jellege egy metafizikai „rejtély" sejtelmeként jut kifejezésre.

5. I. m. 163.

AZ ELDOLOGIASODÁS, A TERMÉSZETFOGALOM ÉS A MŰVÉSZET DEFETISIZÁLÓ SZEREPE A KLASSZIKUS POLGÁRI FILOZÓFIÁBAN

Hogy itt – mint a klasszikus filozófiában mindenütt – mennyire nem csupán gondolati problémákról van szó, mennyire nemcsak tudósok harcáról, a legvilágosabban akkor mutatkozik meg, ha e probléma fejlődéstörténetében egy lapnyit visszalapozunk, és ugyanezt a kérdést egy gondolatilag kevésbé kidolgozott, tárgyi vonatkozását tekintve azonban a társadalmi élet alapjaihoz sokkal közelebb álló és ezért konkrétabb fokon vizsgáljuk meg. Plehanov[1] a világ megértésének azokat a korlátait, amelyekbe a XVIII. század polgári materialistái ütköztek, nagyon élesen a következő antinómia formájában hangsúlyozza: egyrészt *az ember* a társadalmi miliő *produktumaként* jelenik meg, másrészt *„a társadalmi környezetet* a »közvélemény«, vagyis az *ember hozza létre"*. Az antinómia, amely korábban a létrehozás – látszólag – csupán ismeretelméleti problémájában a „tényleges cselekvés" szubjektumára, az egységesnek felfogott valóság „létrehozójára" vonatkozó rendszerbeli kérdésben nézett velünk szembe, itt megmutatja társadalmi alapját. És Plehanov fejtegetései ugyanilyen világosan mutatnak rá arra is, hogy a kontemplatív és az (individuális) gyakorlati elv kettőssége, melyet a klasszikus filozófia későbbi problémafejlődése első csúcsának és kiindulópontjának tekintettünk, ezen antinómia felé sodródik. Holbach és Helvetius naivabb és primitívebb kérdésfeltevése azonban világosabb bepillantást enged abba az életalapba, amely ennek az antinómiának

1 G. V. Plehanov: Adalékok a materializmus történetéhez. Budapest, 1951. 60. kk. 126. k. Hogy milyen közel jutott Holbach és Helvetius – természetesen ugyancsak naiv formában – a magánvaló-problémához, l. uo. 15–16., az 57. stb

valódi alapját képezte. Először is, kiderül, hogy a fejlődő polgári társadalom következtében a társadalmi lét valamennyi problémája elveszíti emberentúliságát, az emberi tevékenység produktumaként jelenik meg, szemben a középkor és a kezdődő újkor társadalomfelfogásával (pl. Luther.) Másodszor, hogy ez az ember nem lehet más, mint a kapitalizmus által mesterségesen izolált, individuális, egoista burzsoá, tehát, hogy a tudat, melynek következményeképp jelenik meg mind a tevékenység, mind a megismerés, individuális, izolált, robinsonszerű tudat.[2] Harmadszor azonban, éppen ezáltal szűnik meg a társadalmi cselekvés tevékenységjellege. Ami az első pillanatban a francia materialisták, Locke stb. szenzualisztikus ismeretelmélete utóhatásának tűnik, nevezetesen, hogy egyrészt „agya csupán minden benyomás befogadására alkalmas viasz" (Holbach Plehanovnál, i. m.), másrészt pedig, hogy tevékenységnek csupán *tudatos* cselekvése számíthat, jobban megvizsgálva a dolgot, egyszerűen következik abból, hogy milyen helyet foglal el a polgári ember a kapitalista termelés folyamatában. Többször kiemeltük már ennek a helyzetnek az alapvető vonását: a kapitalista társadalom embere úgy áll szemben a – saját maga által (mint osztály által) – „csinált" valósággal, mint valami lényegétől idegen „természettel", ellenállás nélkül ki van szolgáltatva e természet „törvényeinek", tehát tevékenysége annyiban állhat csupán, hogy egyes törvények kényszerű folyamatát saját (egoista) érdekei számára használja ki. De ebben a „tevékenységben" is megmarad – a dolog lényege szerint – a történés objektumának, nem lesz annak szubjektumává. Aktivitásának háttere ezáltal teljességgel belülre tevődik át: egyrészt az ember által felhasznált törvények tudata lesz ez, másrészt az események lefolyásával kapcsolatos belső reakcióié.

Ebből a tényállásból igen lényeges és elkerülhetetlen problémaösszefonódások és ekvivokációk adódnak azokkal a döntő fogalmakkal kapcsolatosan, melyekben a polgári ember saját, a

2. Itt sincs módunk arra, hogy a robinzonád problémájának történetére kitérjünk. Csupán Marx megjegyzéseire utalok (Bevezetés a politikai gazdaságtan bírálatához, MEM. 13. köt. 151. k.) és Cassirer finom elemzéseire e problémafelvetésnek Hobbes ismeretelméletében játszott szerepével kapcsolatban.

világban elfoglalt helyét igyekszik megérteni. Így a természet fogalma igencsak kétes színben játszó jelentést ölt. Rámutattunk már a természet – Kant által a legvilágosabban megfogalmazott, de tulajdonképpen Kepler – Galileitől máig ugyanannak megmaradt – definíciójára, miszerint a természet a történés „törvényszerűségeinek foglalata". E fogalom mellett azonban, melynek a kapitalizmus gazdasági struktúrájából való szerves kifejlődésére már több ízben rámutattunk, vele párhuzamosan ott van a természet másik, ettől teljesen különböző és megint csak különböző jelentéseket összefoglaló fogalma: *az értékfogalom.* Hogy ez a két fogalom milyen feloldhatatlan ellentétben fonódik mégis egybe, kiderül, ha csak egyetlen pillantást is vetünk a természetjog történetére. Mert a természet itt lényegében polgári-forradalmi, harci hangsúlyt kap: az érkezőben levő, kibontakozó polgári társadalom „törvényszerű", kalkulálható, formális-absztrakt lényege jelenik meg természetként a feudalizmus és az abszolutizmus mesterkéltségével, önkényével, rendnélküliségével szemben. Ugyanakkor azonban – gondoljunk csak Rousseau-ra – a természet fogalmának egy egészen más, teljesen ellenkező jelentése is megcsendül itt. Egyre fokozottabb mértékben arról az érzésről van szó, hogy a társadalmi formák (az eldologiasodás) az embert megfosztják emberi lényegétől, hogy minél magasabb fokú civilizáció és kultúra (vagyis: kapitalizmus és eldologiasodás) birtokosa lesz, annál kevésbé képes arra, hogy valóban ember legyen. És a természet – anélkül, hogy a fogalmi jelentés teljes visszájára fordulása tudatosodott volna – az az edény, az a keret, amelyben mindezek a fokozódó mechanizálódás, lelketlenné válás, eldologiasodás ellen ható belső tendenciák egyesülnek. A természet ennek során azt jelenti, ami a civilizatorikusan emberi, lényegében mesterséges képződményekkel szemben szervesen sarjadt, amit tehát nem az ember alkotott.[3] Ugyanakkor azonban az emberi

3. Vö. ezzel kapcsolatban különösen Az ítélőerő kritikája 42. §-át (Akadémiai, 1966. 265. k.) A valódi és az utánzott csalogány példája Schilleren keresztül a kérdés egész későbbi felvetésére is nagy hatást gyakorolt. Hogyan kap a „szervesen nőtt" fogalma, mint az eldologiasodás elleni harc jelszava, a német romantikában, a történelmi jogi iskolánál, Carlyle-nél, Ruskinnál stb. egyre fo-

bensőség azon oldalaként is felfogható, amely természetinek maradt meg, vagy legalábbis megőrizte azt a vágyat, azt a tendenciát, hogy újra természetté váljon. „Azok ők, amik mi voltunk – mondja Schiller a természet formáiról –, azok, amivé újra válnunk kellene." Itt azonban – észrevétlenül és más fogalmakkal szétválaszthatatlanul összefonódva – fellépett egy harmadik természetfogalom, olyan fogalom, amelyben az értékjelleg, az eldologiasodott létezés problematikájának legyőzésére irányuló tendencia egészen világosan megmutatkozik. A természet itt igazi emberséget jelent, az ember igazi, a társadalom hamis, mechanizáló formáitól megszabadult lényegét: az embert, mint önmagában teljes totalitást, aki belülről lépett túl, vagy lép túl az elméletben és gyakorlatban, észben és érzékiségben, formában és anyagban megmutatkozó szétszakítottságon; akinek számára az önmaga megformálására irányuló tendencia nem csupán absztrakt, a konkrét tartalmakat elhanyagoló racionalitást jelent; akinek számára szabadság és szükségszerűség egybeesik.

Ezáltal egészen észrevétlenül ahhoz a ponthoz érkeztünk el, melynek keresését a tiszta és a gyakorlati ész feloldhatatlan dualitásánál, a „tényleges cselekvés", a valóság totalitásként való „létrehozása" szubjektumának kérdésénél hagytuk abba. Annál is inkább, minthogy ezt a magatartást (habár e tisztázó fogalom villódzó többértelműségét szükségszerűnek tekintjük, de itt nem bolygatjuk tovább) nem valamely transzcendens konstrukcióban kell keresnünk, mitologizálva, mert nem lehet csak „lelki tényként", a tudatban élő vágyakozásként kezelni, hiszen konkrét és valóságos megvalósulásának saját területe is van: a művészet. Itt most nem mehetünk bele részletesen művészetelmélet és esztétika a XVIII. századtól kezdve a világkép egésze szempontjából egyre fokozódó problématörténeti jelentőségének elemzésébe. Itt – mint

kozottabban reakciós hangsúlyt, igen érdekes történelmi probléma lenne, azonban nem tartozik ennek a tanulmánynak a tárgykörébe. Számunkra itt is csak a *tárgy-szerkezet* a fontos: az, hogy a természet bensőséggé válásának ez a látszólagos csúcspontja éppen a valódi áthatolásáról való teljes lemondást jelenti. A hangulat, tartalmi formaként, ugyanolyan áthatolatlan és áthatolhatatlan objektumokat feltételez (magánvaló dolog), mint a természettörvény.

tanulmányunk során mindvégig – egyes-egyedül az érdekel minket, hogy megmutassuk azt a társadalmi-történelmi alapot, amely ezekhez a kérdésfeltevésekhez vezetett, amely az esztétikának, a művészetre vonatkozó tudatnak világnézeti jelentőséget kölcsönzött, olyat, amilyennel a művészet a korábbi fejlődés során soha nem rendelkezhetett. Ez természetesen korántsem jelenti azt, hogy ugyanakkor a művészet maga is hasonlíthatatlan, objektív-művészi virágkort élt volna meg. Éppen ellenkezőleg. Objektíven az, amit ez a fejlődés művészi szempontból létrehozott, eltekintve néhány egészen egyedülálló kivételtől, korábbi művészeti virágkorokkal távolról sem hasonlítható össze. Ami azonban itt fontos, nem is ez, hanem az a rendszerelméleti, világnézeti jelentőség, amelyet a *művészet elve* ebben a korszakban nyer.

Ez az elv nem egyéb, mint konkrét totalitás megteremtése egy olyan formakoncepció alapján, amely éppen anyagi szubsztrátumának konkrét tartalmiságára irányul, amely ezért tehát képes arra, hogy az elemek „véletlenszerű" viszonyát egésszé oldja fel, véletlent és szükségszerűséget, mint csupán látszólagos ellentétet, megszüntessen. Köztudomású, hogy már Kant *Az ítélőerő kritikájá*-ban erre az elvre bízta a közvetítő szerepet az egyébként kibékíthetetlen ellentétek között, tehát: a rendszer kiteljesítésének funkcióját. És mégis: már ez a megoldási kísérlet sem tudott megállni a művészet jelenségének magyarázatánál és értelmezésénél. Ez már csak azért is lehetetlen volt, mivel az így felfedezett elv kezdettől fogva – mint már rámutattunk – szétválaszthatatlanul összefonódott a különböző természetfogalmakkal, úgyhogy legkézenfekvőbb rendeltetésének az látszott, hogy a megoldás elveként kihasson valamennyi (elméletileg-kontemplatívan vagy etikailag-gyakorlatilag) megoldatlan problémára. Fichte programatikusan és élesen megfogalmazta azt a módszerbeli funkciót is, amelyet ennek az elvnek tulajdonítani kell: „a művészet a transzcendentális nézőpontot mindennapivá teszi"[4], vagyis a művészet-

4. System der Sittenlehre. 3, Hauptstück, 31. §. Werke, II. Leipzig, 1908. 747. Igen érdekes és gyümölcsöző feladat lenne megmutatni, hogy a klasszikus korszak módszertanilag oly ritkán megértett természetfilozófiája szükségszerűen sarjad ebből a tényállásból. Nem véletlen, hogy Goethe természetfilozófiája

ben található meg az, ami a transzcendentális filozófia számára a világmagyarázat – többszörösen problematikus – posztulátumának látszott, méghozzá a maga kész teljességében: a művészet bizonyíték arra nézve, hogy a transzcendentálfilozófiának ez a követelménye az ember tudati struktúrájából szükségszerűen következik, lényegi szükségszerűséggel gyökerezik benne.

Ez a bizonyíték azonban a klasszikus filozófia számára, amely – mint már láttuk – azt a feladatot kellett hogy maga elé tűzze, hogy a „tényleges cselekvésnek" megtalálja ama szubjektumát, amelynek produktumaként a valóság konkrét totalitása felfogható, módszertani szempontból élet-halál kérdése lett. Mert csak ha kimutatható egy ilyen szubjektivitás lehetősége a tudatban, és egy olyan formaelv lehetősége, amelyre többé nem áll a tartalommal szembeni közönyösség, az összes ebből származó problémával – a magánvaló, az „intelligibilis véletlenszerűség" stb. problémája –, csakis ekkor nyílik meg a módszertani lehetősége annak, hogy a formális racionalizmuson konkrétan túl lehessen lépni, és az irracionalitás problémájának (a forma és a tartalom viszonyának) logikai megoldása által az elgondolt világot teljes, konkrét, értelmes, általunk „létrehozott", bennünk öntudatra jutott rendszerként lehessen tételezni. Ezért jelentkezik a művészet elvének ezzel a felfedezésével egyidejűleg az „intuitív értelem" problémája is, az intuitív értelemé, amely számára a tartalom nem adva van, hanem „létrehozott", amely – Kant[5] szavaival – nemcsak a megismerésben, hanem a szemléletben is spontán (vagyis: aktív), és nem receptív (vagyis: kontemplatív). Ha ez Kantnál csupán arra a pontra kíván is utalni, ahonnan a rendszer lezárása és kiteljesítése kiindul*hatna* és végbeme*hetne,* követőinél ez az elv, illetve az intuitív értelem és az intuitív értelem intellektuális szem-

a természet newtoni „megerőszakolása" elleni harc során keletkezett, valamint az sem, hogy meghatározó szerepet játszott az egész későbbi fejlődés problémafelvetésével kapcsolatosan. Mindkettőt azonban csak embernek, természetnek és művészetnek ebből a viszonyából lehet megérteni; a reneszánsz minőségi természetfilozófiájához, mint a matematikai természetfogalom elleni első harchoz való visszafordulás is csak ebben az összefüggésben világosodik meg.

5. Az ítélőerő kritikája, 77. §. Vö. id. kiad. 374. k.

léletének ebből az elvből adódó követelménye a filozófiai rendszertan alapkövévé válik már.

Még világosabban, mint a filozófiai rendszertanoknál, ahol maga a tiszta gondolati építmény a felszínes pillantás számára olykor elfedi azt az életalapot, amelyből a problémák kisarjadnak, mutatkozik meg Schiller esztétikai-elméleti írásaiban az a szükséglet, amely ehhez a problémafelvetéshez vezetett, s egyben az a funkció is, amelyet e probléma megoldása kap itt. Amikor Schiller az esztétika elvét játékösztönként rögzíti (szemben a formaösztönnel és az anyagösztönnel, amelyek elemzése, mint Schiller esztétikai írásai egyáltalán, igen sok értékeset tartalmaznak az eldologiasodás kérdésével kapcsolatban), hangsúlyozza: „Mert, hogy végül egyszerre kimondjam: az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes értelmében ember, és *csak akkor egészen ember, amikor játszik.*"[6] Amikor itt Schiller az esztétika elvét messze túlfeszíti az esztétikán, és az ember társadalmi létezésének értelmét kutató kérdés megfejtésének kulcsát keresi benne, ezzel a klasszikus filozófia alapkérdése mutatkozik meg nagyon világosan. Egyrészt elismerik, hogy a társadalmi lét megsemmisítette az embert mint embert. Másrészt ugyanakkor rámutatnak arra az elvre: *hogyan kell a társadalmilag megsemmisített, szétaprózott, részrendszerek között megosztott embert gondolatilag újra helyreállítani, egységesíteni.* Ha itt világosan megpillanthatjuk a klasszikus filozófia alapproblémáját, ugyanakkor vállalkozásának nagyszerűségével, módszerének jövőbe mutató perspektívájával párhuzamosan kudarcának szükségszerűsége is megmutatkozik. Mert míg a korábbi gondolkodók naivan megmaradtak az eldologiasodás gondolatformáiban, vagy legfeljebb (mint a Plehanov által idézett esetekben) objektív ellentmondásokba kényszerültek, itt a kapitalista ember társadalmi létének problematikája a maga teljességében benyomul a tudatba.

„Ha az egyesítés hatalma – mondja Hegel – eltűnik az emberek életéből, és az ellentétek elveszítik eleven kapcsolatukat és kölcsönhatásukat, és önállóságot nyernek, akkor lép fel a filozófia

6. Schiller: Levelek az esztétikai nevelésről. XV. levél. Válogatott esztétikai írásai. Bp. 1960. 221.

iránti igény."[7] Ugyanakkor azonban megmutatkoznak azok a korlátok is, amelyek ezt a kísérletet akadályozzák. Objektíve, amennyiben a kérdésfeltevés és a válasz is elejétől fogva csak a tisztán gondolatira korlátozódik. Ez a korlát annyiban objektív, amennyiben itt a kritikai filozófia dogmatizmusa húzódik meg: még ha metodikai szempontból túlvitték is a formális-racionális, diszkurzív értelem korlátain, és így a Spinoza–Leibniz-típusú gondolkodókkal szemben kritikai lett is, mégis, metodikai *alapállása* racionalista maradt. A racionalitás dogmája érintetlenül marad meg, nem lépnek túl rajta.[8] Ugyanakkor a korlát szubjektív jellegű, mivel az elv, melyet így felfedeztek, tudatossá válásával együtt leleplezi saját érvényességének szűk határait. Ha az ember csak ott ember, „ahol játszik", úgy az élet minden tartalma megérthető ugyaninnen és ebben a formában – mármint az esztétikaiban, bármilyen széleskörűen fogjuk is fel – kiragadható az eldologiasító mechanizmus gyilkos hatása alól. De ez csak annyiban válik lehetségessé, *amennyiben* ezek a tartalmak esztétikaivá válnak. Vagyis: a világot vagy esztétizálni kell, ami kitérést jelent a tulajdonképpeni probléma elől, és egy másik módon megint csak merőben kontemplatívvá teszi a szubjektumot, megsemmisíti a „tényleges cselekvést". Vagy pedig az esztétika elvét emelik az objektív valóság alkotó elvévé: akkor azonban mitologizálni kell az intuitív értelem meglelését.[9]

7. Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems. Werke I. 174.

8. Az *ez elleni* oppozícióban rejlik a kései Schelling filozófiájának dologi magva. Csak: itt már tiszta reakcióba csap át a gondolatilag mitologizáló módszer. Minthogy Hegel – ahogy erre rá kell mutatni itt – a racionalista módszer abszolút csúcsát jelenti, meghaladása csak gondolkodás és lét immáron *nemkontemplatív* viszonyában, a szubjektum-objektum azonosság *konkrét* kimutatása révén történhet. Schelling arra az abszurd kísérletre vállalkozik, hogy ezt az utat fordított irányban, tisztán gondolatilag járja végig, és ezáltal, mint a klasszikus filozófia valamennyi epigonja, az üres irracionalitás dicsőítéséhez jut el, valamiféle reakciós jellegű mitológiához.

9. Anélkül, hogy itt lehetőségem lenne a probléma történetébe való alaposabb elmélyedésre, csak arra szeretnék rámutatni, hogy itt van az a módszerbeli hely, ahonnan a romantika problémafelvetése megérthető. Olyan fogalmak, mint az ismert, de ritkán megértett „irónia", ebből a tényállásból fakadnak. Éppen

Ez a létrehozásbeli mitologizálás – Fichtétől kezdve – annál is inkább a klasszikus filozófia metodikai szükségszerűsége, élethalál kérdése lesz, minthogy a kritikus állásfoglalás arra kényszerül, hogy azokkal az antinómiákkal párhuzamosan, amelyeket a számunkra adott valóságban és a mi, ehhez a valósághoz való viszonyunkban felfed, a szubjektumot is ennek megfelelően gondolatilag darabokra szakítsa (vagyis: az objektív valóságban adott szétszakítottságát gondolatilag, néha még gyorsítva is, reprodukálja). Hegel különféleképpen gúnyolódik Kant „lélekzsák"-ján, amelyben különféle „képességek" (elméleti, gyakorlati stb.) találhatók, s amelyből „elő kell kotorni" őket. Hogy azonban a szubjektumnak ezt az önállóvá lett részekre való szétesését, aminek az empirikus realitását, sőt szükségszerűségét ő maga sem képes kétségbevonni, leküzdhesse, nincs más út, mint hogy ezt a szétszakítottságot, ezt a széthullást valamely konkrét-totális szubjektumból származtassa. A művészet, mint már láttuk, Janus-arcot mutat itt, felfedezésének nem lehet más eredménye, mint hogy vagy újabb területtel növeljük a szubjektum szétszakítottságát, vagy a totalitás konkrét felmutathatóságának ezt a szilárd talaját elhagyjuk, és (a művészetet legfeljebb példaként használva fel) a „létrehozás" kérdését a szubjektum oldaláról tekintsük. Tehát nem arról van már szó – mint Spinoza esetében –, hogy a valóság objektív összefüggését a geometria mintája alapján hozzák létre. Sokkal inkább: *ez* a létrehozás számít egyidejűleg a filozófia előfeltételének és feladatának is. Ez a létrehozás kétségbevonhatat-

a – méltatlanul – elfeledett Solger az, aki – Fr. Schegel mellett – éles kérdésfelvetésével a dialektikus módszer előfutáraként, Schelling és Hegel között valami hasonló helyet foglal el, mint Maimon Kant és Fichte között. A mitológiának a schellingi esztétikában játszott szerepe is a problémának ebből az állásából magyarázható. Szembetűnő efféle problémafelvetéseknek a természetnek mint hangulatnak a fogalmával való közeli összefüggése. Hogy a világ valóban kritikai, nem metafizikusan hipposztazált, művészi felfogása a szubjektum egységének még további szétszakításához, tehát a valóság eldologiasodás-szimptómáinak még nagyobb elszaporodásához vezet, azt a következetesen modern művészetfelfogás későbbi fejlődése megmutatja. (Flaubert, Konrad Fiedler stb.) Vö. ezzel kapcsolatban, módszertani szempontból, Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik (Logos, IV. évf.) című tanulmányomat.

lanul adott („vannak *a priori* szintetikus ítéletek, hogyan lehetségesek?" – hangzik a kérdés már Kantnál), arról van szó, hogy ennek a különféleségbe szétesö létrehozási formának a – nem adott – egységét mégis mint valamely teremtő szubjektum produktumát levezessük. Végső soron tehát: meg kell teremteni a „teremtő" szubjektumát.

SCHILLER SZEREPE AZ ESZTÉTIKA TÖRTÉNETÉBEN

SCHILLER ESZTÉTIKÁJÁHOZ

I. Az esztétikai nevelés

Franz Mehring nagyon egyszerű és első pillantásra jól eligazító, találó magyarázatot ad az esztétikának a klasszikus német filozófia és irodalom korszakában játszott döntő fontosságú szerepével kapcsolatosan. Azt írja Németországról, hogy „feltörekvő polgársága előtt csak a szépművészetek kínáltak nyitott pályát", s a dolgoknak ebből a konstellációjából magyarázható az esztétika központi jelentősége.

Ez a magyarázat első pillantásra találó ugyan, és nem mondhatjuk róla azt sem, hogy a későbbiek során teljességgel hamisnak bizonyulna, mégis túlságosan leegyszerűsíti az esztétika helyzetének sajátosságait, melyek a klasszikus német filozófiában elfoglalt helyét jellemezték. Mert először is, nem egészen helytálló az, hogy az ideológiai harc síkja magában Németországban kizárólag a művészet gyakorlatára és elméletére korlátozódott volna. A természettudományok elméleti vonatkozásai, az ismeretelmélet, a jog- és államtudomány, a történelem és a történelemelmélet, sőt a teológia is kínált többé-kevésbé nyílt harci terepet a német felvilágosodás számára, ha bizonyos korlátozásokkal is, másrészt a művészet gyakorlatának és elméletének síkján kifejtett tevékenység lehetőségei sem voltak természetesen teljesen „szabadok", korlátlanok. Gondoljunk csak Kant asztronómiai elméleteire, Goethének a szerves világ fejlődéstanával kapcsolatos tanulmányaira, Reimarus és Lessing harcára a kereszténység keletkezésének kérdésében, az ifjú Fichte jogfilozófiájára stb., s könnyen beláthatjuk, hogy Mehring megállapítása legalábbis egyoldalú.

Másrészt Mehring megállapítása nem veszi eléggé figyelembe a művészetelmélet szerepének a német burzsoázia osztályharcában

megkülönböztethető szakaszait. Lessing *Hamburgi dramaturgiá*-ja, Németország nemzeti jegyeiért, szabadságáért és egységéért született vitairatként, egészen más fejlődési szakaszt jelöl, s ennek következtében egészen más társadalmi tartalommal is rendelkezik, mint az a fordulat például, melyet az esztétika problémakörének Schiller adott.

Harmadsorban pedig Mehring nem veszi figyelembe azt a tényt, hogy minden könnyen elemezhető különbözőség ellenére is analóg folyamat zajlott le már a „dicsőséges forradalom" utáni angol felvilágosodás korszakában. Hutcheson, Home, Shaftesbury stb. írásai hasonlóképpen központi szerepet tulajdonítanak a társadalomtudományok között az esztétikának. Méghozzá a schilleri fordulattal messzemenően analóg módon, döntő fontosságú *nevelési eszközt* pillantva meg az esztétikában, ami központi jelentőségű annak az embertípusnak kialakítása szempontjából, mely e korszak felvilágosodásának ideálja. Angliában ez a folyamat a polgári fejlődés primitív, „aszketikus" korszakának ideológiai leküzdését jelenti, annak a fejlődési fokozatnak a meghaladását tehát, melynek csúcspontja a forradalom puritanizmusa és aszketikus vallási szektássága volt. Ez az irányzat kettős harcot folytatott, egyfelől a fejlődés által túlhaladott vallási-forradalmi aszkézis ellen, másfelől a „társadalom krémje", az elpolgáriasodott arisztokrácia és az arisztokratizálódó nagykapitalizmus erkölcsi romlottságával szemben. Home irányvonala, aki az esztétikában eszközt lát arra, hogy az erényből készséget lehessen teremteni, a szilárdan gyökeret vert, egyre nagyobb jólétet élvező angol felső középosztály világnézete: azé a felső középosztályé, amely a polgári forradalom végső győzelme után arra törekedett, hogy saját társadalmi követeléseit a „dicsőséges forradalom" osztálykompromisszumának Angliájára ráerőszakolja.

Schiller kérdésfeltevése tehát szervesen az angol felvilágosodásból nő ki. Az, hogy az angol felvilágosodás képviselői közül személy szerint ki volt rá a legnagyobb hatással, egészen másodlagos kérdés, mivel pontosan kimutatható, hogy Schiller már korai korszakában mindegyiküket tanulmányozta, s hogy befolyásuk, különösen Shaftesburyé, Németországban, a Schillert megelőző korszak kritikájának és művészetelméletének közvetítésében (Her-

der), rendkívül kiterjedtnek és jelentősnek mondható. A kérdésfeltevés e mély, belső rokonságának megállapítása mellett ugyanakkor éles ellentétekre is rá kell mutatni. Az angliai felvilágosodás képviselői művészetelméletükben, mely a helyes (értsd: a polgári) erkölcsiség útépítője volt, ideológiailag osztályuk gazdasági-társadalmi fellendüléséből és egy valóban győztes polgári forradalomból vonták le következtetéseiket. Esztétikájuk és a vele összefüggő, abból sarjadó etika éppen ezért koruk mindennapi emberéből, polgári emberéből indul ki, mindenképpen szenzualista és empirikus jellegű, igen sokszor még materialista is, vagy legalábbis félig-meddig materialista. (Az angol forradalom korszakának osztálykompromisszuma az alapvető oka annak, hogy a materialista irányzat nem járhatta végig következetesen a maga útját, hanem valamiféle szenzualista empirizmusba torkollott s fulladt bele.)

Schiller etika és esztétika összefüggésének kérdését olyan osztály talaján állva veti fel, amelyik még túlságosan gyenge ahhoz, hogy a forradalmi harcot akárcsak eredményesen felvehesse is, nem beszélve arról, hogy győzelmes végigvitelére esélye lenne. Ezért Schiller számára fiatal forradalmi korszakában etika és esztétika összefonódása (vö. *A jelenkori német színházról* és *A színpad, mint erkölcsi nevelő intézmény* című írásokat) még a feudál-abszolutizmus elleni harc eszköze, egészen Lessing és a forradalom előtti francia írók eszméinek jegyében. Csak sztoikus-forradalmi idealizmusa válságának korszakában – még a francia forradalom előtt – nyúl vissza példáért az angol felvilágosodás képviselőihez. Ami náluk persze az empíria talaján álló ember szenzualista-pszichológiai elmélete volt, Schillernél *idealista történetfilozófia* alapjává lesz. Hiszen az ő problémája nem az volt, hogy egy ténylegesen lezajlott polgári forradalom ideológiai végkövetkeztetéseit vonja le, ellenkezőleg, sokkal inkább az, hogy történetfilozófiát hozzon létre, mely a polgári forradalom gazdasági-kulturális *vívmányainak* útját hivatott megmutatni, annak egyidejű kimutatása mellett, hogy ezek eléréséhez maga a forradalom felesleges, sőt káros.

Már a Kant előtti korszak nagy versében, *A művészek*-ben felfedezhetjük e történetfilozófia művészi megjelenítését; a művé-

szet az emberi civilizáció mívese-mestereként jelenik meg, olyan erőként, amely a félig állati ősemberből kialakítja civilizációnk valódi emberét. A versben a hangsúly azonban még jobbára azon van, hogy a művészet, a Szépség jelenti azt az utat, amelyen az emberiség az igazság felismerése felé halad. (Ez a gondolat, ismeretelméletileg persze, nem pedig történetfilozófiailag, nagy szerepet játszott a német felvilágosodásban.) Csak miután Kanttal foglalkozott, emeli ki az esztétikumnak, mint az erkölcsi tökéletesség előkészítése eszközének szerepét. Schiller így ír az esztétikai neveléssel foglalkozó leveleiben: „A lélek esztétikai hangulata által tehát az ész öntevékenysége már az érzékiség területén megkezdődik, az érzékelés hatalma megtörik már saját határain belül, a »fizikai« ember annyira megnemesedik, hogy a szelleminek immár csak ki kell bontakoznia belőle, a szabadság törvényei szerint. A lépés az esztétikai állapotból a logikai és morális állapothoz (a szépségtől az igazsághoz és a kötelességhez) ennélfogva végtelenül könnyebb, mint volt a lépés a fizikai állapottól az esztétikaihoz (a puszta vak élettől a formához)." S hasonlóképpen ír Schiller, csak talán még pregnánsabban, későbbi dolgozatában *Az esztétikai írások erkölcsi hasznáról* című̈ben: „Az ízlés tehát megteremti a kedély számára az erény befogadására alkalmas hangulatot, mert kiküszöböli azokat a hajlamokat, melyek azt akadályozhatnák, kifejleszti ugyanakkor mindazokat, melyek kedvezőek számára."

Mindez a szemlélet alapját képező kanti ismeretelmélet és etika ellenére is igen sok hasonlóságot mutat az angol felvilágosodás képviselőinek nézeteivel. Az angol felvilágosodás szenzualisztikus pszichológiája és a schilleri idealista történetfilozófia közötti alapvető különbség ott válik csak egészen világossá, ahol Schiller a maga történetfilozófiai problematikáját úgy fogalmazza meg, mint a forradalmi korszak társadalmi kérdései megoldásának problematikáját. Schiller az *Esztétikai levelek*-ben a következőképpen jellemzi a kor állapotait: „Igaz, a vélemény tekintélye hanyatlott, az önkény lelepleződött, s bár hatalom övezi még, de már nem tesz szert méltóságra; az Ember felébredt hosszú nemtörődömségéből és önámításából, s nyomatékos szavazattöbbséggel követeli, hogy visszakapja elveszíthetetlen jogait. De nem csupán kö-

veteli. Innen és túl felkél, hogy erőszakkal vegye el, amit véleménye szerint jogtalanul tagadnak meg tőle. A természetes állam (a feudális abszolutizmus – L. Gy.) épülete inog, korhadt alapjai engednek, s úgy látszik, van *fizikai* lehetőség arra, hogy a törvényt ültessék trónra, hogy az embert végre mint öncélt tiszteljék, s az igazi szabadságot tegyék meg a politikai kapcsolat alapjául. Hiú remény! A *morális* lehetőség hiányzik, és a bőkezű pillanat érzéketlen nemzedéket talál csak."

A francia forradalomnak ez a „tragikuma" Schiller szemében azonban csak a polgári forradalom általános – feloldhatatlan antinómiájaként jelentkezik. A feudális abszolutizmus, a természetes állam, Schiller felfogása szerint nemcsak saját korában vált korhadttá, nemcsak akkor érett meg a pusztulásra, hanem kezdettől fogva ellentmondott már az erkölcs törvényeinek, mivel „egész berendezkedése kezdettől fogva erőkre, nem pedig törvényekre épült". Érdekes megfigyelni itt, milyen naivul, milyen magától értetődően azonosítja Schiller az erkölcsöt a polgári erkölccsel, s hogy a régi társadalomban nem lát egyebet, csupán nyers erőt, mint amely annak alapját és összetartó elemét képezi. Ezt a koncepciót még forradalmi, ifjú korszakában alakította ki, onnan hozta magával; akkor azonban még a régi társadalomról alkotott kép alapján a lehető legradikálisabb, bár meglehetősen tisztázatlan forradalmi következtetéseket vont le: „Quae medicamenta non sanat, *ferrum* sanat, quae ferrum non sanat, *ignis* sanat." (Amit orvosság meg nem gyógyít, majd gyógyítja a vas, amit a vas nem gyógyít, majd gyógyítja a tűz.) Ez *A haramiák* bevezetőjének mottója.

Most már – a kanti filozófia alapján – ugyanebből a megállapításból arra a következtetésre jut, hogy itt valamiféle feloldhatatlan antinómia rejlik. Ez az antinómia abból ered, hogy a kanti filozófia alapkoncepciója szerint az ember valódi lényege, a gyakorlati ész Énje nem valóság, hanem csak posztulátum, nem létező, hanem csupán Legyen. Azt az antinómiát pedig, ami ennek az alapállásnak az értelmében minden forradalomra érvényes, Schiller így fogalmazza meg: „Ámde a fizikai ember: *valóságos,* és az erkölcsi ember *problematikus* csupán. Ha tehát az ész megszünteti a természetes államot – s ezt szükségképp meg kell ten-

nie, ha a maga államával akarja helyettesíteni –, akkor a fizikai és valóságos embert kockáztatja a problematikus erkölcsi emberért, akkor a társadalom egzisztenciáját kockáztatja egy pusztán lehetséges (bár morálisan szükségszerű) társadalomeszményért . . . Ami tehát nagy megfontolást követel, az, hogy a fizikai társadalomnak *az időben* egy pillanatig sem szabad megszűnnie azalatt, míg a morális társadalom *az eszmében* alakul, hogy tehát az ember méltósága kedvéért nem szabad egzisztenciájának veszélybe jutnia." Egészen kihegyezett történetfilozófiai fogalmazásban olvashatjuk itt annak az önkritikának a végső következtetését, amelyet Schiller sztoikus-forradalmi ifjúkorának hőseivel kapcsolatban gyakorolt. Hiszen amit a maga idejében Karl Moorjának és Posa márkijának szemére vetett, éppen az volt, hogy az eszme közvetlen megvalósításának érdekeit követve elhanyagolták magát az embert, mint létezőt, s az élő, eleven emberiség törvényeire nem voltak tekintettel.

Ha azonban ezt a dilemmát ilyen élesen vetjük fel, hogy egyfelől erkölcsileg szükséges a „természetes állam" felszámolása, másfelől viszont tényleges felszámolása erkölcsileg lehetetlen – hol akkor a kiút Schiller számára? A megoldás fővonala Schiller előtt már régóta világos volt: az emberek *nevelése,* míg elérik azt az erkölcsi magaslatot, amely már efféle átmeneteket veszélytelenné tesz. Egy ideig azt a véleményét is fenntartotta, hogy az emberek nevelése még a forradalom közepette sem teljesen reménytelen. A francia forradalom kitörése után így ír Körnerhez: „Bizonyára ismered Mirabeau írását *sur l'éducation.* Már csak azért is felette figyelmembe ajánlotta magát a könyv és szerzője, hogy a francia alkotmány létrehozásának általános zűrzavarában már gondolt arra, hogy a nevelés célszerű berendezésének magvát megteremtve, gondoskodjon a Törvény örök időkig való fennállásáról. Ez a gondolat józan, szolid elméről tanúskodik, az a mód pedig, ahogy eszméit kifejti, a filozófus agy becsületére szolgál." Ki vagy mi lesz azonban alkalmas arra, hogy Németországban ezt a nevelési folyamatot megvalósítsa? „Talán az állam oldaláról várjuk ezt a tevékenységet? Lehetetlenség ez; hiszen az állam, a mostani állapotában legalábbis, maga mind e bajok oka; az az állam pedig, melyet az eszmében kialakít, ahelyett hogy a

jobb emberiség megteremtésén fáradozhatna, előbb fel kellene hogy épüljön, méghozzá éppen e *jobb* emberiség vállain." A nevelés munkáját tehát csakúgy a forradalom előtt, a társadalomnak az értelem szabta követelések jegyében történő átalakulását megelőzően kell elvégezni, mint – másrészt – a fennálló államtól függetlenül, a reális társadalmi erők igénybevétele nélkül. Az ész útja, követelése az tehát, hogy a polgári forradalom társadalmi tartalmát forradalom nélkül valósítsák meg, a forradalmat feleslegessé tegyék, Schiller szerint ez éppen az emberiség esztétikai nevelése, a morál még megvalósulatlan, követelmény jellegű posztulátumainak az emberek mindennapi gyakorlatává, mindennapi pszichológiájává való átalakítása.

Az esztétikának a filozófia, különösen a társadalom- és történetfilozófia középpontjába állítása, e schilleri fordulat rendkívül ellentmondásos jelenség. Mint láttuk, elsősorban elfordulás ez a forradalomtól, gyakorlatilag: beletörődés a jelen – élesen elítélt! – politikai és társadalmi viszonyaiba; ahogy Engels élesen és találóan megfogalmazta, menekülés a sivár nyomorúságból a fellengzős nyomorúságba. Schiller a kanti filozófia talaján állva teljesen belemerül azokba az apologetikus tendenciákba, amelyeket Marx e kor legmagasabb szintű filozófiájában, a Hegelében is olyan élesen bírált. Nála is létrejön az a „kritikátlan pozitivizmus", melyet Marx Hegelnél olyan éles szavakkal bírál, miszerint „Hegelnek a vallás, az állam iránti akkommodációjáról stb. tehát szó nem eshet, hiszen ez a hazugság nem egyéb, mint fejlődésének hazugsága".

Schiller a kanti filozófiának ezt az oldalát is mindannyiszor helyeslően hangsúlyozza. Bár kétségei vannak a keresztény vallás idealizálásával kapcsolatosan, Kant *Filozófiai Vallástaná*-ról a következőképpen ír Körnerhez: „Úgy érzem, mintha olyasféle alapelv vezérelt volna itt, amelyet *Te* különösképpen kedvelsz, nevezetesen: az, hogy ne vessük el a meglevőt, míg valamiféle realitás várható tőle, hanem nemesítsünk rajta inkább. Nagyon nagyra értékelem ezt az alapelvet, s látni fogod, hogy Kant itt növelte becsületét." Az általunk imént már idézett, *Az esztétikai írások erkölcsi hasznáról* című dolgozatában Schiller azért is dicséri az ízlést, mert az „a legmesszebbmenőkig szükséges viselke-

désünk *legalitásának* biztosításához... Ha azért, mert erkölcsi érték nélkül való, viselkedésünk legalitásához nem teremtenénk intézményeket, ez a világrend felbomlását s – mielőtt még új alapelveink kidolgozásával készek lennénk – minden társadalmi kötelék széthullását eredményezhetné... így tehát kötelességünk, hogy a *vallással* és az *esztétikum törvényeivel* megkössük önmagunkat, hogy így szenvedélyeink eluralkodván rajtunk, magát a fizikai rendet ne sértsék." Még élesebben nyilvánul meg ugyanez az apologetikus, a fennálló rendszer minden szörnyűségének eltűrésére felszólító esztétikai nevelési tendencia Schiller utolsó nagyszabású dolgozatában *A naiv és a szentimentális költészetről:* „Ne panaszkodjál tehát az élet egyre nagyobb nehézségein, a feltételek egyenlőtlensége, a viszonyok nyomása és a birtoklás bizonytalansága, hálátlanság, elnyomás, üldözés miatt; *szabad lemondással* (kiemelés tőlem – L. Gy.) kell alávetned magadat a kultúra szülte minden *bajnak,* mint az egyetlen jó természetes feltételeit kell őket elismerned; csak azt kell siratnod, ami *gonosz* bennük, de nem csupán erőtlen könnyekkel. Legyen gondod inkább arra, hogy te magad ama beszennyezések között tisztán, ama szolgaságban szabadon (kiemelés tőlem – L. Gy.), ama szeszélyes váltakozásban állhatatosan, amaz anarchiában törvény szerint cselekedjél! Ne félj attól a zavartól, amely rajtad kívül van, de igenis attól, amely benned van..." Ez hát a „fellengzős nyomorúságba" való menekülés.

Amikor azonban Schiller az esztétikát teszi meg központi kérdéssé, van ennek egy másik, az iménti apologetikával természetesen szorosan összefüggő oldala is, amely a klasszikus német filozófia fejlődése számára pozitív értelemben rendkívül nyomatékos következményekkel járt. Schiller egyrészt kantiánus, aki a kanti ismeretelmélet fővonalait, a megismerhetetlen magánvalót soha nem tette kritika tárgyává. Másrészt azonban – mint erre Hegel újra meg újra rámutatott – ő az első, aki az objektív idealizmushoz vezető útra lépett. Hogy az esztétika efféle út volt az objektív idealizmushoz, a klasszikus német filozófia történetéből, az esztétikának Schelling jenai periódusát jellemző objektív idealizmusában játszott szerepéből ismeretes. Valamint az is köztudomású, hogy e fejlődésvonal kiindulópontját a kanti *Az ítélő-*

erő kritikája jelentette. Miközben Schiller, mint később látni fogjuk, *Az ítélőerő kritikájá*-nak alapgondolatait végigviszi, szétfeszíti – bár tudatosan az volt a véleménye, hogy csak *alkalmazza* a kanti filozófiát – mindazoknak a félmegoldásoknak és kompromisszumoknak a rendszerét, melyek segítségével Kant esztétikájának valamiféle zárt és ellentmondásoktól mentes rendszer látszatát kölcsönözte. De nem ez a látszólag zárt rendszer, hanem a kanti esztétika ellentmondásos alakja, éppen kérdésfeltevéseinek és megoldási kísérleteinek csillámlóan sokszínű jellege volt az, ami a későbbi fejlődésre termékenyítőleg hatott. Mert bennük az élet valódi ellentmondásossága nyer, ha eltorzítva is, mégis a valódi ellentmondásokat érintő kifejezést. Látni fogjuk, hogy Schiller megoldása is tele van ingadozásokkal, felemásságokkal és kompromisszumokkal, filozófiailag már csak azért is, mert bár igen sok fontos pontban túllépett a kanti filozófián, ugyanakkor azonban megragadt annak ismeretelméleti előfeltevéseinél, bárminő ellentmondásban álljanak is az általa levont következtetések ezekkel az előfeltevésekkel. A formálisan zárt külső rendszer és az egymástól is különböző következtetések ellentmondása, melyek megoldatlan ellentmondásokat tükröznek, természetszerűleg Schillernél is megtalálható. Egyrészt azonban nála a külső rendszerezettség sokkal kevésbé szigorú, mint Kantnál, már csak esztétikai írásainak esszéisztikus jellege miatt is, másrészt pedig az ellentmondások nála még gyümölcsözőbbek, mint Kantnál, mivel Schiller, kitartva bár Kant ismeretelmélete mellett, tárgyilagesztétikailag jelentős lépést tett Kant meghaladásának irányába.

Etika és esztétika viszonyáról van itt szó, konkrétan: a kanti etika merőben formalisztikus idealizmusán való túllépésről. Ezzel összefüggő mozgalom, hogy a német polgárság ideológiai vezetői és a polgárság elit rétege maga is arrafelé haladt, hogy háta mögött hagyja fejlődésének „aszketikus" korszakát, melynek ideológiai reprezentánsa éppen a kanti etika volt. (Goethe kezdettől fogva a német polgárságnak azt a rétegét képviselte ideológiailag, mely a kanti etikán túllépett.) Marx megtalálja Kantnál „azt a jellegzetes formát, melyet a valóságos osztályérdeken nyugvó francia liberalizmus Németországban öltött". Németország sajátos viszonyainak következtében, folytatja gondolatmenetét Marx,

Kant elválasztotta „ezt az elméleti kifejezést a benne kifejezett érdekektől, amelyeket az kifejez, a francia burzsoák akaratának anyagilag indokolt határozatait a *szabad akarat*, a magán- és magáértvaló akarat, az emberi *tiszta* önmeghatározásaivá tette, és így tisztán ideológiai fogalmi meghatározásokká és erkölcsi posztulátumokká változtatta". Az etikai meghatározások elválasztása reális társadalmi alapjaiktól Schiller gyakorlatában is megmarad. S éppen azért, mert benne a legkevésbé sem tudatosulnak az általa elfogadott kanti etika társadalmi alapjai, teljesen öntudatlanul zajlik le benne az a folyamat is, melynek eredményeképpen történelmileg meghatározott módon túllép Kanton; ő maga úgy vélte, továbbra is Kant talaján áll, miközben a valóságban – ha nem is következetesen, ha komoly ingadozásokkal is – félretolta már útjából a kanti filozófia lényeges alapelemeit.

A kanti etika aszketikus idealizmusa, mely magánál Kantnál még majdhogynem a német „jóravaló hivatalnokszellem" (Marx) kifejezője volt, Fichténél már egy – persze, csak gondolati síkon végigvitt – aszketikus forradalmár jakobinizmus filozófiájává lesz. Tudjuk, milyen élesen fordult szembe Schiller minden efféle filozófiával. Azt is tudjuk ugyanakkor, hogy tervét, miszerint éppen az esztétikai nevelés segítségével kell a valóságos embert valóságosan átalakítani, a forradalom elkerülésének programjául dolgozta ki. Ezáltal azonban az esztétikai embertípusnak, az esztétikai kultúrának a realitás egyik szférájává kellett válnia, aminek a számára pedig a kanti filozófia keretei között, mely csak az érzéki világ (jelenségszerű) realitását és a gyakorlati ész észposztulátumait ismerte el, nem volt hely. Kantnál az etikai posztulátumok megvalósítása – szükségszerűen és kiindulópontjának logikus következményeként – az érzéki világ valóságán kívül állt. Amennyiben azonban Schiller esztétikai neveléskoncepciója legalább valamiféle történetfilozófiai értelmet meg akart őrizni, megvalósításának tere az érzéki mindennapi élet realitásában kellett hogy legyen; hiszen célkitűzése nem volt egyéb, mint éppen az érzéki valóság emberének átalakítása az ész követelményeinek eleget tevő vagy azoknak legalább nem ellentmondó lénnyé; olyan koncepció tehát, mely Kant etikájával teljességgel összeegyeztethetetlen. Ész és érzékiség feloldhatatlan antinómiáját te-

hát Schiller esztétikájának fel kellett számolnia. Reális emberekként emberek olyan típusát kellett felmutatnia, mely képes arra, hogy a kanti etika tartalmait kanti Legyen nélkül megvalósítsa; ezek a tartalmak nem jelentettek a gyakorlatban egyebet, mint a burzsoázia osztálytartalmát. Gondoljunk csak a *Kellemről és méltóságról* című tanulmánynak arra a kitételére, amelyben Schiller Kantot túláradó lelkesedéssel dicsőíti, mert túllépett etikájában a materializmuson. Kora Drákójának nevezi ezért. Ugyanakkor a következő megszorítást fűzi dicséretéhez: „De mit vétettek *a ház gyermekei,* hogy csak *a szolgákról* gondoskodott?" (Rendkívül jellemző, hogy a „hű" kantiánus, Schiller, a kanti etika szerkezetében, melyet elvben nem kritizál, valamiféle szolgajelleget fedez fel. – L. Gy.) „Mert gyakran nagyon tisztátalan hajlamok bitorolják az erény nevét, gyanússá kellett-e ezért tenni a legnemesebb szív legönzetlenebb indulatát is? Mert a morális puhány szeretné az ész törvényét annyira lazítani, hogy az kényekedve szerinti játékszerévé váljék, kellett-e ezért olyan ridegséget tulajdonítani e törvénynek, mely a morális szabadság legerőteljesebb megnyilvánulását is csak a szolgaság dicséretesebb fajtájává változtatja? . . . Kellett-e már a morális törvény imperatív formájával az emberiséget megvádolni és lealacsonyítani, és nagysága legfennköltebb dokumentumát egyúttal fogyatékossága okiratává tenni? El lehetett-e vajon kerülni ennél az imperatív formánál, hogy egy előírás, melyet az ember, mint észlény, maga ad magának, mely emiatt számára egyedül kötelező és ezáltal szabadságérzésével egyedül összeegyeztethető, ne öltse egy idegen és pozitív törvény látszatát – olyan látszatot, mely az ember radikális hajlandósága folytán, hogy a törvény ellenére cselekedjék (amint felróják neki), aligha lehetne csökkenthető?!"

Ebben a Kant elleni polémiában Schiller nagyon erősen közeledik Goethe álláspontjához. S egy Goethéhez intézett levelében olyan élesen megfogalmazza álláspontját, mint egyetlen más közreadott elméleti írásában sem. Így ír: „Az egészséges, szép természetnek, mint Ön is írja, nincs szüksége erkölcsre, természetjogra, politikai metafizikára: s még azt is bátran hozzátehette volna, istenségre sincsen szüksége, se halhatatlanságra, ahhoz, hogy fenntartsa és megtartsa magát." Ebben a nagyon határozott élű

megfogalmazásban megmutatkozik, hogy Schiller – és előtte még sokkal határozottabban Goethe – igen jelentős mértékben az angol felvilágosodás filozófiájához fordul: a „szép lélek", melynek fogalmát itt s egyebütt is eszményképévé teszi Goethe és Schiller, tulajdonképpen csak korszerűsített német változata a régi *moral sense*-nek. E *moral sense* (erkölcsi érzék) társadalmi alapja az angol felvilágosodás képviselőinél a politikailag, gazdaságilag egyaránt győzelmes és megszilárdult polgári osztály nagyon egyszerű, naiv dogmatizmusa volt. Annak a meggyőződésnek a naiv-dogmatikus magabiztossága volt ez, miszerint a polgárság gazdasági és kulturális téren egyképp virágzó elitjének osztályszükségszerűségei az ember természetadta, vele született pszichológiai sajátosságai is egyben. (E korszak olyan tisztán látó és szkeptikus megfigyelői is, mint például Mandeville, nagyon lebecsülőleg nyilatkoztak erről a koncepcióról.) Németország klasszikus korszakának írói és gondolkodói számára társadalmilag lehetetlen volt egy ilyen naiv dogmatizmus. Nemcsak Németország gazdasági és társadalmi hátramaradottsága következtében kellett efféle koncepciónak szükségképpen többé-kevésbé idealista-utópisztikus színezetet kapniok, Németország társadalmi problémái s velük összefüggésben a filozófiai gondolkodás fejlettségi fokának magasabb szintje is lehetetlenné tett bármely ilyen jellegű, naiv dogmatizmust. A „szép léleknek" valamilyen módon számot kellett vetnie a még fennálló feudálabszolutizmussal. S ez a számvetés mind Goethe, mind Schiller esetében a fennálló feudális maradványok békés felszámolásának, leépítésének vonalát követi, mégpedig a nemesség, a polgárság és a polgári értelmiség elitjének, kulturálisan legfejlettebb rétegének eggyéolvasztása útján, a feudális kiváltságokról való önkéntes lemondás alapján. Ezt a tendenciát a legvilágosabban Goethe körvonalazza a *Wilhelm Meister tanulóévei*-ben. A regény valamennyi hőse ott érkezik el nevelődési útjának csúcspontjára, amikor azonosul a kapitalista mezőgazdaság kialakítására vonatkozó nagy kísérlet eszméjével, melylyel kapcsolatosan a nemesi származású Lothario részletesen kifejti a nemesi kiváltságokról való lemondás programját, hangsúlyozván, hogy ez részvételének *conditio sine qua non*-ja. A regény, programatikusan, három házassággal végződik: nemesi és

polgárivadékok között. Schiller nemcsak hogy lelkesedéssel üdvözölte a regényt, hanem ugyanezt a programot valósította meg ő is a saját írói gyakorlatában. *Tell Vilmos*-ában, ahol a maga elképzelései szerint forradalmat ábrázolt, amelyben az Ausztria ellen fellázadó parasztok csupán „ősi jogaikat" védelmezik, és készek lennének a továbbiakban is magukra vállalni megrögzött feudális kötelezettségeiket. A nemesi Rudenz az, aki önként lemond ezekről az előjogokról, miután az udvar oldaláról a parasztokéra áll át. Nyilvánvalóan programatikus szándék vezette Schillert, amikor Rudenz szavaival fejezte be a drámát: „s szabaddá teszem jobbágyaimat!"

Hogy a klasszikus német filozófia és irodalom valamennyi problémája mennyire az osztályharcban és az osztályok átrétegeződésében gyökerező kérdés, a legjellemzőbben Kant reagálása mutatja a Schiller-kritikára. Ismeretes, milyen kíméletlen élességgel távolodott el Kant Fichtétől, amikor az radikális politikai, társadalmi és etikai követelményeket kezdett kialakítani rendszeréből. Ennek során Fichte valóban nem tett egyebet, mint hogy továbbfejlesztette a kanti alapelveket, anélkül hogy teljesen felrúgta volna őket. Azzal a polémiával kapcsolatosan azonban, amelyet Schiller indított a kanti etika alapjai, ész és érzékiség áthidalhatatlan szembeállítása, a kategorikus imperatívusz ismeretelméleti alapjai ellen, Kant rendkívül türelmesnek mutatkozott. Fenntartotta ugyan tézisét a kötelességnek mindenfajta esztétikummal szembeni feltétlen prioritását illetőleg, vagyis a schilleri kiindulópont lényegét határozottan elutasította, ezt azonban olyan módon tette, ami arról tanúskodik, hogy nem akarta teljesen kizárni a Schillerrel való esetleges közeledés és megértés lehetőségeit. Megengedi ugyan, hogy a kötelességnek „kísérői lehetnek a gráciák, ezek azonban, ahol szorosabban véve a kötelesség dolgairól van szó, tisztes távolban maradnak . . . Csak a szörnyek legyőzése után válik Herkules *musagetes*-szé, a jó nővérek azonban visszariadnak effajta munkától". Kant tehát Schiller elképzelését merő utópiának tartja; ugyanakkor azonban ártatlan és semmiképp nem ellenséges utópiát lát benne, míg Fichte radikalizmusában azonnal felismeri az ő liberális koncepciójával szemben álló ellenséges alapelvet.

Schiller természetesen nem tud következetesen végigmenni ezen a vonalon, hiszen nem jut el a kanti filozófia alapjainak bírálatához. Ha következetesen végiggondolja saját koncepcióját, el kellett volna érkeznie a kategorikus imperatívusz, a Legyen etikájának elvetéséhez, ahogy Goethe tette, aki kezdettől fogva elvetette ezt az etikát, ahogy később Schelling objektív idealizmusában, melyben az esztétika következetesen a központi helyet foglalja el, a kanti értelemben vett etika teljességgel eltűnik. Schiller az antinómiákra épülő kanti etika elvetése és teljes egészében való elismerése között ingadozik, úgyhogy új gondolatait többnyire a kanti etika kiegészítésének formájában fogalmazza meg, mintha új alapokat építene ily módon ahhoz.

Ez az ingadozás igencsak mélyre nyúlik Schillernek az esztétikáról és az esztétikai kultúráról vallott koncepciójába. Hiszen a kanti koncepciónak az esztétika számára az a szükségszerű következménye, hogy a *fenséges*, mint az erkölcsi elv közvetlen és adekvát esztétikai tükröződése az esztétika rendszerében, magasabb rendű fogalom kell hogy legyen, mint maga a *szép*. Esztétikai munkáiban Schiller igen sokszor csakugyan le is vonja a kanti filozófiának ezt a konzekvenciáját, szétfeszítve ezzel saját koncepcióját. *A fenségesről* írott munkájában a következő fejtegetést találjuk: „A szépség csupán az *ember* érdekében él és hat, a fenséges azonban magáért az emberben levő *daimonért;* és mert ember mivoltunk alapvető meghatározója, hogy minden érzéki korlátozottságunk ellenére is a tiszta szellem törvénykönyvéhez igazodjunk, ily módon a fenségesnek párosulnia kell a széppel, hogy az *esztétikai nevelés* tökéletes egésszé kerekedjék." A schilleri történetfilozófia alapelvei itt teljesen áldozatul esnek az esztétikum követelményeinek: a „szép lélek" a kanti etika megvalósításához vezető lépcsőfok csupán.

Másrészt gyakran úgy fogalmazza meg Schiller a kérdést, hogy éppen a szépség az, mely felolvasztja magában a fenségest, mint meghaladott mozzanatot. Kultúrfilozófiájának főirányát végül is ez utóbbi adja. Az esztétikai nevelésről szólva éppen ebből a célból állítja fel a *nemes* kategóriáját. Így ír ezzel kapcsolatban az emberről: „Már hajlamait alá kell vetnie akarata törvényének; a háborút az anyag ellen, ha Ön megengedi ezt a kifejezést, ennek

saját határai közé kell vinnie, hogy ne a szabadság szent földjén kelljen harcolnia e félelmes ellenség ellen; meg kell tanulnia *nemesebben* vágyakozni, hogy ne legyen szüksége *fenségesen akarnia.* Ezt teljesíti az esztétikai kultúra, amely mindazt, amire nézve sem természettörvények nem kötik meg az emberi önkényt, sem észtörvények, aláveti a szépség törvényeinek, s abban a formában, amelyet a külső életnek ad, megnyitja már a belső életet."

Ez az ingatagon megalapozott és ingatagon felépített esztétikai utópia, mint már láttuk, a jelennel szembeni mélységes pesszimizmuson alapszik. Schiller azzal jellemzi korát, hogy az emberek vagy vadak, vagy barbárok. „Az ember pedig kétféleképpen helyezkedhetik szembe magával; vagy mint vadember, ha érzései uralkodnak alapelvein, vagy mint barbár, ha alapelvei elpusztítják érzéseit. A vadember megveti a mesterkéltséget, és a természetben látja korlátlan parancsolóját; a barbár kigúnyolja és meggyalázza a természetet, de megvetésre méltóbban, mint a vadember, elég gyakran továbbra is rabszolgája saját rabszolgájának." A jelennek ez a kulturális kritikája ész és érzékiség kanti kettéválasztásának alapján épül fel, ugyanakkor azonban túl is lép azon, mert a vadember koncepciója bármennyire tősgyökeres kanti fogantatású legyen is, a barbárság megfogalmazása ugyanilyen módon ellentmond a kanti etika elveinek. Mert a barbárt, e schilleri felfogás szerint, az különbözteti meg a vadembertől, hogy a kultúraellenes, kultúraromboló erők itt maguk is a kultúra termékei, hogy bennük valamiféle kultúraellenesen gonosz maxima, egy rosszra törekvő észelv jut kifejezésre. Egymással szemben álló – jó és gonosz – maximák lehetőségének feltételezése azonban a legszögesebb ellentétben áll Kant etikájával. A kultúra ellentmondásai, melyeket Kant gyakran igen mélyrehatóan fogalmaz meg, nem az erkölcsi maximák egymás közötti ellentmondásai. Kant olykor igen világosan látja a legalitás és a moralitás dialektikáját, ebből a nézőpontból kiindulva igen érdekes kritikai kipillantásokat is ad a magas fejlettségű polgári társadalomra. A moralitás valódi, belső dialektikája azonban ellentmondásban áll gondolkodásmódjának alapelveivel.

Kant elismeri ugyan annak lehetőségét, hogy a bűnös tettéért nemcsak kivételezettséget, tehát valamilyen módon diszpenzációt

kívánhat az – egyébként ő maga által is elismert – általános érvényű erkölcsi maxima alól, hanem azt is, hogy „maximája . . . *diametraliter* ellentmondásban van (ellenségesen is egyben) a törvénnyel". Kant azonban nem lát itt valódi ellentmondást, melyet etikájának a maga dialektikus valóságában meg kellett volna értenie, sokkal inkább a gondolat valamiféle megmagyarázhatatlan szakadékát véli felfedezni. „Amennyit itt képesek vagyunk belátni – folytatja Kant –, az, hogy hasonló bűn, valamely formális (egészen haszontalan) gonoszság elkövetése tehát emberileg lehetetlen, és mégis (bár csak merő eszméje ez a végtelenül gonosznak): az erkölcs rendszerében nem lehet figyelmen kívül hagyni." (Nem érdektelen megjegyezni, hogy Kantnak ezek a reflexiói éppen I. Károly és XVI. Lajos kivégzéséhez kapcsolódnak.)

Világos, hogy Schiller nemcsak a kultúrával kapcsolatos ebbéli koncepciójában lép túl a kanti etika alapsémáján. Korábban is megtette ezt már drámairói gyakorlatában. Már *A haramiák* Franz Moorját is a gonoszság maximájának hatékonysága alapozza meg, csak éppen az ifjú Schiller által még nem következetesen végigvitt módon; mert a cselekmény oda vezet, hogy Franz Moor gonosz maximái benne magában is összeomlanak, és ő maga is *el kell hogy ismerje győztesnek* a vallást és az erkölcsöt. Ezzel szemben Schiller a *Don Carlos* Fülöp királya esetében olyan alakot próbál és tud is megformálni, melynél a cselekvés gonosz alapelve nem személyes érzelmekből (kanti terminológiával élve: „érzékiségből") ered, hanem maximákból (az „észből"). Bármily ellentétes irányban hatnak is Fülöp király és Posa cselekedetei, bármily diametrálisan ellenkező is minden tettük tartalma, *formálisan* mindketten hasonlóképpen cselekszenek: tetteiket maximák határozzák meg; ellentétük tehát nem vérmérsékletbeli, szándékbeli stb., hanem a maximákban gyökerező. Schiller maga nagyon jól érezte, milyen fontos lépést tett itt. A Fülöp elleni harcnak éppen a király által képviselt *elvek* ellen kellett irányulnia: az abszolutizmus, a tirannizmus elvei ellen, nem pedig egy individuálisan gonosz tirannus ellen. „Általában – írja Schiller a *Don Carlos* Thália-töredékének előszavában – valamiféle, nem tudom, milyen? rémségeket vár mindenki, mihelyt II. Fülöpről van szó;

darabom viszont összeomlana, ha ilyesminek akár csak nyoma is lenne benne." Ebben a kérdésben egyébként Lessing már meg is előzte Schillert (az *Emilia Galotti* hercegének alakjával), Fülöp koncepciója azonban átfogóbb, messzebbre mutat, mint ameddig Lessing eljutott. Lessing azt mutatja meg csupán, hogy az abszolút uralkodó helyzetében a gyengeség és az ingatag jószándék is egyik bűn elkövetésétől a másikig vezethet, Schiller témája viszont: megmutatni az abszolutizmus *bűnös alapelvét*. Ezért ruházza fel Fülöp királyt nagy formátumú emberi jellemvonásokkal, ezért áll ott mögötte – művészileg monumentálisan – a főinkvizítor, akiben immáron semmiféle emberi, személyes-egoista rezdülés sem él, akit már csak az *elv* mozgat, aki már csak az elvért (a gonosz elvért) él. Azt akarja megmutatni Schiller, hogy világtörténelmi erők állnak itt szemben egymással legkiemelkedőbb képviselőik személyében. S ily módon Schiller – inkább művészileg, mintsem gondolatilag tudatosan – a történelmi dialektika megsejtéséig jut el. Hogy mennyiben megalapítója Schiller ezzel az új tragédia típusának, ezen a helyen nem vizsgálhatjuk részletesebben. Itt csak az a feladatunk, hogy megállapítsuk, miszerint először is: Kanttal szembeni módszertani ellentéte, mely lényegében persze öntudatlan maradt, nem véletlen, hanem Schiller művészi és gondolkodói fejlődésének legmélyebb alapelveiből és rétegeiből ered, másodszor pedig: hogy Schiller, miközben itt túllép Kanton, jelentős lépést tett a dialektika, méghozzá a történelmi erők és tendenciák dialektikájának irányába.

Miután ily módon a vadság és a barbárság típusaiban korának nagy típusait ábrázolta, Schiller még egy lépéssel továbbment, és kora embereinek ezt a két irányból való elítélését osztálytagozódásuk felől is konkretizálja: „Az alacsonyabb és népesebb osztályokban nyers és törvényeket nem ismerő ösztönöket látunk, amelyek a polgári rend kötelékeinek felbomlása után béklyóikat vesztik, és nem irányítható dühvel rohannak állati kielégülésükre ... Másrészt a civilizált osztályok a jellem ernyedtségének és romlottságának még ellenszenvesebb látványát nyújtják, s ez annál inkább felháborít, mert maga a kultúra a forrása ... Az értelem felvilágosodása, mellyel nem egészen jogtalanul dicsekszenek a kifinomult rendek, egészben oly kevéssé mutat nemesítő be-

folyást az érzületre, hogy inkább maximákkal erősíti a romlást... Így látjuk ingadozni a kor szellemét visszásság és nyerseség, természetietlenség és puszta természet, babona és morális hitetlenség között, s csupán a rossznak egyensúlya az, ami néha még határt szab neki."

A jelenségek végső okát Schiller a *társadalmi munkamegosztásban* látja. Schiller ebben a kérdésben is a felvilágosodás filozófiájára támaszkodik. A felvilágosodás sok igen jelentős képviselője ismerte fel a munkamegosztás romboló következményeit az emberiség fejlődése szempontjából, egyidejűleg azzal a hasonlóképpen következetes és helyes felismeréssel, mely a munkamegosztás haladó mivoltát a közgazdászok részéről üdvözölte. Ez a világosan leszögezett és mindkét részről a végső következtetésig vitt ellentmondás éppúgy a felvilágosodás korának nagyságához tartozik, mint ahogy az a tény, miszerint ennek az ellentmondásnak dialektikus összefüggését nem ismerték fel, korlátait tanúsítja. Ugyancsak a felvilágosodás öröksége, és nem Schiller szellemének saját vívmánya, hogy az emberiség jelenkori szétszakítottságát a modern munkamegosztás világában és következtében szembeállítja a klasszikus görögség totalitásával. Ferguson, Adam Smith tanítómestere, olyan energikusan „denunciálja" a munkamegosztást (Marx), hogy az antik és modern viszonyok összehasonlításakor így ír: „Helóták népét alkotjuk csak tehát, nincsenek többé szabad polgáraink." Megállapítja, hogy a munkamegosztás együtt jár a dolgozók értelmének kikapcsolásával is: „Sok mesterség valójában nem is kíván szellemi képességeket. Sőt, legjobban akkor lehet űzni őket, ha érzelmeinket és eszünket teljesen háttérbe szorítjuk, tudatlanság tehát itt az ipar anyja, csakúgy, mint a babonáé... Ennek megfelelően ott virágzanak legjobban a manufaktúrák, ahol a szellemet a legkevésbé kamatoztatják, s ahol a műhelyt a fantázia minden különösebb megerőltetése nélkül egyetlen gépnek lehet tekinteni, melynek alkatrészei csupán az emberek." S ezt a gondolatot viszi tovább a társadalmi élet valamennyi területén (államapparátus, hadsereg stb.).

A kapitalista munkamegosztásnak ez a szükségszerű következménye a polgári humanizmus alapvető ellentmondását hozza napvilágra: a szabad és sokoldalúan fejlett emberi személyiség ki-

alakítása kezdettől fogva egyik legfontosabb jelszava a polgári humanizmusnak. E mozgalom nagy kezdeményezői és továbbvivői kezdettől fogva világosan látták, hogy a termelőerők fejlesztése, a technika színvonalának emelése, a közlekedés kiterjesztése és megkönnyítése a lehető legszorosabban összefügg ennek az eszménynek a megvalósításával, s hogy mindez nélkülözhetetlenül szükséges ahhoz, hogy az emberiség a középkori élet sötétségéből, a szűkös viszonyokból és rabságából kiszabadulhasson. És semmiképp nem véletlen, sőt éppen a humanizmus lényegéből következik, hogy a reneszánsz sok nagy alakja nemcsak jelentős kutató és művész, hanem feltaláló és szervező is egyben. A munkamegosztás egyre magasabb fokú differenciálódása, mind általános társadalmi, mind üzemi szinten, egyidejűleg a termelőerők fejlődésének hajtóereje és következménye.

És itt keletkezik az a mélyreható és feloldhatatlan ellentmondás, melynek elemzését Ferguson fejtegetéseiből éppen az imént idéztük. Ez az ellentmondás tükröződik már abban is, hogy a polgári humanizmus első, legnagyobb, gigászi egyéniségekben és örökérvényű, halhatatlan művekben leggazdagabb korszakának előfeltétele éppen a munkamegosztás alacsony fejlettségi foka volt. Engels, miután hangsúlyozza Leonardo da Vinci, Dürer, Machiavelli és Luther szellemének univerzalitását, a következőképpen jellemzi e nagy reneszánsz alakok monumentalitásának és koruk munkamegosztásának összefüggését: „Ennek a kornak a hőseit még éppenséggel nem hajtotta járomba a munka megosztása, melynek korlátozó, egyoldalúvá tevő hatását annyiszor érezzük utódaikon." A reneszánsz humanizmus, a nagy reneszánsz alakok tevékenységének sokoldalúságát, törekvéseik egyértelműségét, perspektívájuk tágasságát mind-mind az alapozta meg tehát, hogy ez az ellentmondás még nem érvényesült. Minél jobban előrehalad a kapitalista termelés fejlődése, annál divergensebbek lesznek az egy és ugyanazon gazdaságból sarjadó tendenciák. Az emberi tevékenység sokféleségéért s ezzel együtt a személyiség gazdagságáért és szabadságáért vívott harc egyre jobban, egyre nyilvánvalóbban ellentmondásba kerül a társadalom gazdasági alapjával. Itt külön hangsúlyozni kell még azt is, hogy a felvilágosodás korában olyannyira kritizált munkamegosztás még csak a

manufaktúrák korának munkamegosztása; mert a gépiparé, mely ellen a kapitalista munkamegosztás későbbi, romantikus bírálói fordulnak majd, egyelőre még nem létezett.

A felvilágosodás és a forradalom korszakának görög ideálja nem csupán az állampolgári szabadság köztársasági eszménye; Görögország egyre inkább a személyiség szabad és gazdag sokszínűségének elveszített és újra meglelendő hazájaként tűnik fel. Az újrameglelés hangsúlyozása, a remény, mely lehetőségéhez fűződik, a személyes tevékenység szabadságának szoros gondolati összefonódása a republikánus-állampolgári szabadság eszményével, megakadályozza, hogy ezek az eszmények, habár objektíven szemben állnak a munkamegosztás fejlődésével, valamiféle reakciós, romantikus tendenciává váljanak. Ellentmondásuk feloldhatatlan marad. A polgári humanisták azonban egyrészt a gazdasági fejlődés útjában álló, minden állami-társadalmi akadály elhárításáért harcolnak. Másrészt ez a helyzet a kapitalista munkamegosztás kíméletlen kritikáját hívja életre, a polgári humanizmus álláspontjáról elhangzó heroikus-utópisztikus követeléseket, melyek nem a kapitalizmus előtti feudális társadalmi viszonyokat sírják vissza, amikor még a munkamegosztásnak ezek a jegyei ismeretlenek voltak. Csak amikor a középkor, a középkori kézművesség stb. a romantika eszményévé válik, amikor a kapitalista munkamegosztásnak és az emberi személyiség ily módon létrehozott felaprózódásának felszámolására irányuló törekvések és óhajok elveszítik összefüggésüket a politikai szabadságért, a középkor maradványai ellen folytatott harccal, amikor tehát ezek a törekvések és óhajok a középkori kézművesség szűkös viszonyai, kötöttségei, rabsága és horizonttalansága közé való visszatérést kezdik propagálni, csak ekkor válik a kapitalista munkamegosztás ellen hirdetett harc romantikussá és reakcióssá. A francia forradalom korszaka az antikvitás és a jelenkor, a szabadon fejlett személyiség és a szolgai munkamegosztás ellentéteit Németországban is a francia felvilágosodás és forradalom heroikus-utópisztikus fényében jeleníti meg.

Azok után, amit Schiller fejlődéséről és kérdésfeltevéséről tudunk, nem várható, hogy Ferguson éleslátásával rendelkezzen a polgári társadalom összefüggéseinek felismerésében. Pillantását

elhomályosítja a német viszonyok szűkössége, kisszerűsége és elmaradottsága, és a munkamegosztásban, legalábbis javarészt, az állami viszonyok következményét látja. „Maga a kultúra ütötte e sebet az újabb emberiségen . . . Ezt a ziláltságot . . . a kormányzás új szelleme tette teljessé. A görög államoknak az a poliptermészete, hogy minden egyén független életet élvezett, és ha szükséges volt, az egésszé válhatott, most művészies óraműnek adott helyet, ahol végtelen sok, de élettelen rész összetoldásából egészben mechanikus élet alakul. Szétszakadtak most az állam és az egyház, a törvények és az erkölcsök; az élvezet elvált a munkától, az eszköz a céltól, az erőfeszítés a jutalomtól. Örökké hozzáláncolva az egésznek csak egyes kis töredékéhez, az ember maga is csak mint töredék képezi ki magát; örökké csak a keréknek, amelyet hajt, egyhangú zaját hallva, sohasem fejti ki lényének harmóniáját, s ahelyett, hogy az emberiséget fejezné ki természetében, csupán foglalkozásának, tudományának lesz lenyomatává. De még az a szűkös, töredékes részvétel, amely az egyes tagokat az egészhez köti, sem függ olyan formáktól, amelyeket öntevékenyen adnak maguknak . . . hanem azt aggályos szigorúsággal egy mintalappal írják nekik elő, amelyben lekötve tartják tiszta belátásukat . . . S így vész hát el fokozatosan az egyes, konkrét élet, hogy az egésznek absztraktuma tengesse szegényes létezését, s az állam örökké idegen marad polgárainak, mert az érzés nem találja meg sehol." A kapitalista munkamegosztásnak ez a mélységesen pesszimista képe – akárcsak a felvilágosodás korábbi képviselőinél – Schillernél sem vonja maga után a kapitalista fejlődés pozitív vonásai ellen irányuló romantikus ellenzékiséget. Bármily meggyőzően ábrázolja is Schiller az embernek a munkamegosztás által végbemenő felaprózódását, ugyanilyen szilárdan kitart amellett is, hogy bár ugyanez a munkamegosztás az egyes embert a görög polgárral összehasonlítva kétségtelenül kisebb értékű töredékké teszi, mégis az emberiség egészének haladását szolgálja. „Az erőkifejtés egyoldalúsága az egyént kétségkívül tévedésekbe sodorja, az egész emberi nemet viszont az igazsághoz juttatja el."

Hogy Schillernek ezt az állásfoglalását helyesen ítélhessük meg, szükséges még egyszer rámutatnunk arra, miszerint a munkamegosztás kritikája nála a *manufaktúrák korának* bírálata. Marx, ép-

pen a munkamegosztás viszonylatából nézve a dolgot, Adam Smitht „a manufaktúrák korszakában élt legnagyobb és legátfogóbb közgazdásznak" nevezi. A munkamegosztásnak erre a korszakra vonatkozó jellegzetességeit Marx a következőkben foglalja össze: „Az *összmunkás* a virtuozitás egyenlő fokán rendelkezik minden termelőképességgel, és a leggazdaságosabban fejti ki őket. A részmunkás egyoldalúsága és tökéletlensége tulajdon tökéletességévé válik, amennyiben ő maga az összmunkás egy tagja." (Majd a következő megjegyzést fűzi ehhez: „Például egyoldalúan fejlett izmok, sajátosan eltorzult csontozat stb.") „Még mindig a *kézművesi ügyesség* képezi a manufaktúrákban való munka alapját... és a bennük funkcionáló összmechanizmusnak nincs még a munkásoktól független, *objektív* csontváza..." Bármennyire kialakítja is tehát a manufaktúra a gépipar objektív gazdasági és technikai alapjait, fennmarad még a kettő közötti minőségi különbség, méghozzá éppen a munkamegosztás terén, annak valamennyi kulturális következményével együtt. A számunkra alapvető különbség Marx megfogalmazásában a következőkben áll: „A manufaktúrában a társadalmi munkafolyamat tagozódása *merőben szubjektív,* részmunkások *kombinációja;* a géprendszereknél a nagyipar teljesen *objektív* termelési szervezettel rendelkezik már, melyet a munkás a termelés kész anyagi feltételeként kell hogy *elfogadjon.*" A munkamegosztással kapcsolatos különféle állásfoglalások különféle korokból erednek, és csak úgy értékelhetők történelmileg helyesen, ha nem tévesztjük szem elől, a munkamegosztás *melyik* fejlődési szakaszára vonatkoznak. Csak az ellentmondások fejlettségi fokának objektív szintje ad mércét ahhoz, hogy megítélhessük, mely illúziók szükségesek és jogosak történelmileg, s hogy az ellentmondásosság miféle fokát – s azt is milyen mértékben – köteles egy becsületes és jelentős gondolkodó felismerni és elismerni. Ezért fontos annak megállapítása, hogy a felvilágosodás (és magától értetődően Schiller is) csak a manufaktúra kor ellentmondásairól beszélhetett.

Adva van tehát a polgári humanizmusnak és a polgárság gazdasági alapjainak ellentéte. A becsületes gondolkodók többékevésbé helyesen, többé-kevésbé mélyen utalnak is rá, ki is mondják. A kor forradalomelőttisége azonban – az, hogy a francia for-

radalom, az ipari forradalom, a gépek gazdaságilag döntő mértékben való bevezetése még csak ezután következik – meghatározza azoknak a történelmileg termékeny és heroikus illúzióknak a jellegét is, amelyek az ellentmondások kíméletlen kimondását nem torzítják valamiféle romantikus kétségbeeséssé.

Ebből az összefüggésből kapja meg Schiller esztétikai történetfilozófiája a második vezérmotívumát: *az esztétikai kultúrának az a feladata, hogy az embernek a munkamegosztás által okozott szétszakítottságát és felaprózódását felszámolja, az ember integritását és totalitását helyreállítsa.* A társadalom valódi átalakítása csak akkor mehet végbe veszélytelenül, ha ez a totalitás helyreáll. „A jellem *totalitásának* kell tehát meglennie abban a népben, amely képes és méltó arra, hogy a szükségállamot felcserélje a szabadság államával."

Látjuk tehát: Schiller a munkamegosztás problémáját sokkal elvontabban és idealistább módon, a gazdasági-társadalmi valóságtól sokkal inkább eltávolodva veti fel, mint a felvilágosodás képviselői. Sőt, ha koncepciójának végső következtetéseit vizsgáljuk, a probléma nála ész és érzékiség merőben ismeretelméleti jellegű viszonyának kérdésévé válik. Az egyenlőtlen fejlődés azonban ebben az esetben azt a különös helyzetet hozza létre, hogy éppen a gazdasági problémának ez a merőben ideológiai problémává való sekélyesítése és torzítása egyengeti annak útját, hogy a gazdaság kérdését majd a maga dialektikusan bonyolult összefüggésében lehessen feltárni.

Mert e mögött az idealista jellegű elsekélyesítés és eltorzítás mögött a társadalomfejlődés és e fejlődés gondolati megragadásának valódi problémái húzódnak meg. Kétségtelen, hogy a munkamegosztás általános problematikájának, az ember felaprózódásának pusztán észre és érzékiségre való visszavezetése a feje tetejére állítja a kérdést. De minden torzítás ellenére, melynek itt tanúi lehetünk, mégiscsak a probléma lényeges momentumát ragadja meg Schiller, még ha idealista módon elferdítve is. A kibontakozó és győzelmesen előrehaladó kapitalista munkamegosztás társadalmában élő ember számára pszichikumának észre és érzékiségre való szétszakadása, ezek látszólagos dualizmusa közvetlenül adott.

Könnyen belátható, hogy ezáltal valamennyi összefüggés a feje tetejére állt, s hogy Schiller (csakúgy, mint többi jelentős német kortársa) a létet a tudatból, az alapot a felépítményből, az okokat a következményekből stb. próbálja levezetni. Nehezebb viszont megérteni azt, miképp vált lehetségessé, hogy a feje tetejére állított metodológia ellenére a valóság helyesen értelmezett dialektikus összefüggéseinek felfedezéséhez vezető út nyílhatott.

Marx a hegeli dialektikán való végérvényes túllépésének korszakában – igen érdekes módon: éppen közgazdaságtani kategóriák elemzése során – kitért az emberek saját tulajdonképpeni érzéki valóságától, érzékiségtől való elidegenedésének problémájára. Materialista dialektikus módjára ezt az elidegenedést mindig visszavezeti gazdasági-történelmi okokra, feltárja azokat a reális társadalmi-gazdasági okokat, amelyek ilyen kategóriák létrejöttét a valóságban, gondolati-érzelmi tükröződésüket pedig az emberi agyban meghatározták és meghatározzák. Elemzése során a proletariátusból indul ki: „A munkásnak a *munka termékéhez,* mint idegen és felette hatalommal bíró tárgyhoz való viszonya. Ez a viszony egyúttal az érzéki külvilághoz, a természeti tárgyakhoz, mint idegen, vele ellenségesen szemben álló világhoz való viszony." Az embernek ez az elidegenedése önmagától: a kapitalista világ általános jellemvonása. „Az *összes* fizikai és szellemi érzékek helyébe – fejti ki Marx – ennélfogva az *összes* ilyen érzékek egyszerű elidegenedése, a *bírás* érzéke lépett . . . A magántulajdon megszüntetése ezért az összes emberi érzékek és tulajdonságok teljes *emancipációja;* . . . Az ember mindenoldalú lényét mindenoldalúan sajátítja el, vagyis, mint totális ember."

A hegeli filozófiának eme talpraállítása, mely a továbbiakban a legfőbb hegeli kategóriák alapos és mély kritikájában konkretizálódik, csak annak az előtörténetnek alapján jöhetett létre, melynek során a klasszikus német filozófiában, különösen pedig magánál Hegelnél, mindez a sokoldalú összefüggés a filozófia és a történelmi fejlődés problémáiként, még ha a fejük tetejére állítva, még ha eltorzítva és leszűkítve is, mégis, valóságos elemzés tárgyává vált, anélkül persze, hogy Hegel képes lett volna az egységes egészet képező folyamat két oldala között dialektikus összefüggést teremteni. *Gazdasági-filozófiai kéziratai*-ban Marx

nagyon világosan rámutat Hegel ez irányú érdemeire: „A nagyság a hegeli *Fenomenológiá*-ban és végeredményében – a negativitás dialektikájában, mint a mozgató és létrehozó elvben – tehát először is az, hogy Hegel az ember önlétrehozását folyamatként fogja fel, a tárgyiasulást tárgytalanításként, külsővé-idegenné válásként és e külsővé-idegenné válás megszüntetéseként; hogy tehát a *munka* lényegét felfogja, és a tárgyi embert, az igazi, mert valóságos embert *sajátos munkája* eredményeként fogalmilag megragadja. Az ember *valóságos,* tevékeny viszonyulása önmagához, mint nembeli lényhez, vagyis a maga tevékenykedése, mint valóságos nembeli lényé, azaz emberi lényé, csak azáltal lehetséges, hogy valóban előteremti magából összes *nembeli* erőit – ami megint csak az emberek összműködése által, csak a történelem eredményeként lehetséges –, hozzájuk, mint tárgyakhoz viszonyul, ami először is megint csak az elidegenülés formájában lehetséges."

A szellem fenomenológiájá-nak – mely a klasszikus német filozófia csúcspontja – hosszú előtörténete van azonban, melyben éppen Schiller általunk vizsgált írásai fontos fordulópontot jelentenek. Ész és érzékiség éles szétválasztása, mely Kantnál, filozófiailag tekintve, materializmus és agnosztikus szubjektív idealizmus között ingadozó állásfoglalásának szükségszerű következménye volt, ismeretelméletének felépítése szempontjából azzal a következménnyel járt, hogy rendkívül bonyolult, fogalmi mitológiába átcsúszó apparátust kellett létrehoznia, hogy „az érzékiségnek a magánvaló általi affekcióját" logikai összefüggés keretében kapcsolhassa össze az észkategóriák apriorijával. Már ebben a felépítésben felbukkantak „a tiszta ész történelmének" első csírái, miközben ez a gondolatapparátus, az emberi megismerő képesség e struktúrája valamiféle „időn kívüli mozgásban" jelenik meg: a kategóriák nem egymás mellett állnak, hanem egymásból bontakoznak ki – efféle „időn kívüli mozgás" értelmében –, szükségszerű sorrendben követik egymást. Sőt Kant *A tiszta ész kritikájá*-nak utolsó fejezetében problémaként veti fel „a tiszta ész történelmének" kérdését, „hogy rámutasson egy helyre, mely a rendszerben még betöltetlen maradt, és a jövőben kitölthető". Schiller filozófiai teljesítményének jelentősége abban áll tehát,

hogy megtette az első lépést abból a célból, hogy e fejlődésnek elvegye az ismeretelméleten belül lejátszódó, „időn kívüli mozgás" jellegét, s azt valóban történelmi, igaz, idealista módon misztifikált történeti mozgásként fogja fel. Amikor tehát Schiller az embernek a munkamegosztás következményeképpen létrejött szétszakítottságát és elértéktelenedését az embernek észre és érzékiségre való kettészakítottságára redukálja, s ebben a szétszakítottságban a jelen történelmi sajátosságát látja, amikor e szétszakítottság romjain az ember integritásának és totalitásának az esztétika által való helyreállítását a jelen nagy feladataként tünteti fel, egyfelől idealista módon felhígítja az angol felvilágosodás képviselőinek konkrét megállapításait, másfelől azonban gondolatilag *A szellem fenomenológiájá*-nak kérdésfelvetését készíti már elő.

Hogy Schiller milyen jelentős mértékben Hegel előfutára itt, éppen az esztétikai tevékenységről szóló elméletében – a „játék"-elméletben – jut kifejezésre. Már az is, hogy az esztétika központi feladatának nem a puszta „szemléletet" tekinti, hanem a gyakorlati tevékenységet (magától értetődően egy idealista jellegű tevékenységet), s hogy ezt a gyakorlati tevékenységet az emberi képességek egységes rendszerében, ész és érzékiség rendszerében, fontos helyre kívánja állítani, ezzel tehát e képességek fejlődésének történetében is (az embernek a félállati sorból a mai kulturált állapotáig vezető útján s azon túlmenőleg is) jelentős helyet szán neki, mindez arra kényszeríti Schillert, hogy rálépjen erre a Hegelhez vezető útra. A továbbiakban látni fogjuk, milyen ellentmondásos maradt mind módszertana, mind pedig a belőle következő eredmények. Mégis: Schiller elérkezett annak a hegeli kérdésfeltevésnek a küszöbére, amelyben Marx, mint már szóltunk róla, *A szellem fenomenológiájá*-nak nagyságát látta: elérkezett annak a szemléletmódnak a küszöbére, hogy az embert az ember saját munkájának, saját tevékenységének eredményeként fogja fel.

Az esztétikai tevékenységnek az ember effajta önteremtéseként való felfogása Schiller átmeneti korszakának egyik legkedveltebb gondolata. Nagy filozófiai költeménye, *A művészek*, szüntelenül e kérdés körül bolyong. *Levelek az esztétikai nevelésről* című munkája pedig egészen világosan leszögezi az esztétikai tevékeny-

ség funkcióját: „Nem csupán költőileg megengedett, hanem filozófiailag is helyes tehát, ha a szépséget második teremtőnknek tekintjük." (Az első – Schiller szerint – a természet.) Az, hogy Schiller ennek a gondolatnak a kifejtése során már egyik ellentmondásból a másikba kerül, nem csökkent semmit annak értékén, hogy jelentős lépést tett a dialektika irányában. A legfontosabb ellentmondásokkal a későbbiekben részletesen foglalkozunk majd.

Schillertől természetesen nem szabad következetesen reális történelmi kérdésfeltevést várnunk. Erre az idealista filozófia eleve nem képes, még Hegelnél sem. A németországi klasszikus idealizmus nagy felfedezése az, hogy a történelmi fejlődés egymást szükségszerűen követő fokozatokban zajlik le, melyeknek a kategóriák dialektikus összefüggése felel meg, itt még szükségszerűen a fejtetőre állítva kell hogy megjelenjen. Mert nem a kategóriák gondolati egymásutánját tekintik a valóságos történelmi fejlődés gondolati tükröződésének, hanem éppen megfordítva; a történelmi egymásutánt fogják fel úgy, mint a logikai egymásból következés tükörképét.

Az ész történelmének effajta elképzelése már kantiánus korszaka előtt megjelenik Schillernél. *Filozófiai levelei*-nek *Bevezető emlékezés*-ében a következő programot tűzi ki: „Az észnek éppúgy megvannak a maga korszakai, éppúgy megvan a maga sorsa, mint a szívnek, történetével azonban ritkábban foglalkoznak. Mintha megelégednének azzal, hogy szenvedélyes szélsőséges eseteit, eltévelyedéseit s következményeit elemezzék, megfeledkezve arról, mily pontosan összefügg mindez az egyes individuumok gondolkodási rendszerével." Schiller ugyan még nem képes ebben a korszakában arra, hogy ezt a programot legalább némiképp konkrétan megvalósítsa. Programatikus bevezetője után következik számunkra már jól ismert támadása a materializmus, a felvilágosodás morálfilozófiája ellen. Schiller azonban itt is, még ha javarészt csak töredékes aforizmákban vagy éppen misztikus érzelmi-filozófiai kitörésekben is, előrenyomul egy ilyen idealista-történetfilozófiai dialektika irányában. Így közeledik tehát néhány megjegyzésével igazság és tévedés Hegel által kidolgozott történelmi dialektikájához. „Ritkán jutunk el másképp az igazsághoz, mint szélsőségek révén; tévedések s gyakran ostobaságok kelyhét

kell kimerítenünk, mielőtt a nyugodt bölcsesség szépséges céljához felkapaszkodhatnánk." S e dolgozat csúcspontján, *Július teozófiájá*-ban Schiller a következőképpen foglalja össze – versben – misztikus történetfilozófiáját:

Kart a karba, fölfelé törünk mi,
Barbártól a görög látnokig, ki
Ott áll már a szeráfok körül,
Hullámzunk nagy körtánc bűvkörében,
Míg az örökös fény tengerében
Idő s mérték holtan elmerül.

Magányos volt fönn a nagy Világ-Úr,
Szellemeket teremtett, barátul:
Dicsősége dicső tükreit.
Nem találta mását a Magas Lény,
Ott pezsgett lény-birodalma kelyhén
Végtelenje, mely sosem szünik.[1]

(Tandori Dezső fordítása)

Hegel *A szellem fenomenológiájá*-nak befejezéséül oly módon foglalja össze kettős alapgondolatát, hogy egyrészt a tudat meghatározott alakzatai a fenomenológiai fejlődés révén immáron az abszolút tudásban jelennek meg meghatározott fogalmakként,

1. Arm im Arme, höher stets und höher,
Vom Barbaren bis zum griechischen Seher,
Der sich an den letzten Seraph reiht,
Wallen wir einmütigen Ringeltanzes,
Bis sich dort im Meer des ewgen Glanzes
Sterbend untertauchen Mass und Zeit.

Freundlos war der grosse Weltenmeister,
Fühlte Mangel, darum schuf er Geister,
Sel'ge Spiegel seiner Seligkeit.
Fand das höchste Wesen schon kein Gleiches,
Aus dem Kelch des ganzen Wesenreiches
Schäumt ihm die Unendlichkeit.

másrészt pedig ez a folyamat egyben a történelem folyamata is; „a kettő együtt" – mondja Hegel legvégül –, a fogalmivá lett történelem alkotja az abszolút szellem emlékezetét és agyát, trónjának valóságát, igazságát és bizonyosságát, ami nélkül élettelenül magányos lenne. Csak

Szellem-világa kelyhén pezsegne
Végtelenje, mely sosem szünik.[2]

Első pillanatra szembeötlik, hogy Hegel itt – méghozzá nemcsak a versnek nála egyébként szokásos, pontatlan idézésével – Schiller filozófiai leveleihez nyúlt vissza.

Schiller kérdésfeltevése kanti korszakának esztétikai írásaiban, mint már tudjuk, oly módon hangzik, hogy az ember már a kultúra fejlődésével magával a munkamegosztással szétszakadozik, s ennek a szakadozottságnak tipikus megjelenésformája, alapvető formája ész és érzékiség, gondolkodás és érzelem kettőssége. Az esztétikának pedig az a *történelmi* feladata, hogy ezt a szétszakítottságot megszüntesse, gondolkodás és érzelem egységét újra helyreállítsa.

E kérdésfeltevés gyökerei is a kanti filozófiába nyúlnak vissza. Kant esztétikája, *Az ítélőerő kritikája*, a kanti rendszerben azt a szerepet tölti be, hogy ész és érzékiség, a fenomenon- és a noumenon-világ, empíria és eszmék között módszertani kapcsolatot teremtsen. Az esztétikai történetfilozófia pedig valamennyi módszertani kérdésben innen indul ki. Ahogy azt már etika és esztétika kapcsolatának vizsgálatakor láttuk, Schillerben akkor sem tudatosodik a kanti filozófia módszertani alapállásától való elszakadása, amikor pedig ezt az előremutató lépést valójában megteszi. Ez a tisztázatlanság nyilvánul meg azután azokban az ingadozó és ellentmondásos válaszokban, amelyeket Schiller etika és esztétika viszonyának kérdésére adott. Így van ez ebben az esetben is. *Az ítélőerő kritikájá*-nak fővonala nem egyéb, mint hogy középutat, összekötő kapcsot, valamiféle közvetítő közeget talál-

2. aus dem Kelche dieses Geisterreiches
schäumt ihm seine Unendlichkeit

jon érzékiség és ész között az esztétikum szférájában. Schiller éppen ebből a kérdésfeltevésből indul ki. És itt már – ha lépésének jelentőségéről nem is tud – túllép Kanton. Ész és érzékiség kapcsolata (a kantiánus Schillernél ez az összefüggés forma és anyag kapcsolatát jelenti) számára már nem az érzékiségnek az ész alá rendelésében áll, mint Kant esetében. Schiller ezt írja: „Alárendelésnek mindenesetre lennie kell, de az alárendeltségi viszonynak kölcsönösnek kell lennie . . . Mindkét elv egyaránt alá- és fölérendeltként áll, vagyis: kölcsönhatásban vannak; forma nélkül nincs anyag, anyag nélkül nincs forma." Schiller, aki Fichte egészen határozott befolyására lép itt túl Kanton, megsejt valamit a kanti rendszer ismeretelméleti alapjainak ellentmondásaiból. De – akárcsak Fichte – azzal vigasztalódik, hogy fejtegetése, ha nem is betű szerint, mégis: *szellemében* megfelel a kanti rendszernek. Fichte szubjektivista, végső soron szolipszista ismeretelméletének befolyása kétségkívül akadályozta itt Schillert az objektív idealizmus irányába való előretörésekor. Ez a befolyás azonban nem olyan mélyreható, hogy Schillert Fichte útjára térítené. Ellenkezőleg: filozófiai tendenciáik nagyon hamar szétválnak, természetesen anélkül, hogy Schiller valaha is megszabadult volna attól a felfogástól, miszerint „szellemét tekintve" a kantianizmushoz hűnek kell és hűnek is lehet maradnia.

Ugyanakkor azonban, minthogy az esztétikában pillantja meg azt a jövőt alakító elvet, melynek ész és érzékiség jelenlegi kettősségét fel kell számolnia, a kanti koncepciónak ellentmondóan az esztétikában olyan elvet kell látnia, amely magasabb rendű, szintetikusabb jellegű azoknál az elveknél, melyek a jelenlegi kettősséget létrehozták. Habár Schiller mindkét koncepciót, a maguk ellentmondásaival, válogatás nélkül egymás mellé állítja és használja, habár ezáltal a saját maga számára feloldhatatlan ellentmondásokba bonyolódik, mégis: rálép ily módon arra az útra, amely Schelling objektív esztétikai idealizmusához vezet.

Szólottunk már arról a pesszimista jellemzésről, melyet Schiller korával kapcsolatban adott, ahol is kortársait vadaknak vagy barbároknak nevezi. Schiller a jelen elbarbarizálódását a legélénkebb, a legharsányabb színekkel ecseteli. Újra meg újra hangsúlyozza, hogy a kor, a tudomány, a felvilágosodás, a kultúra el-

képzelhető legmagasabb szintjén áll, s hogy a filozófia is a helyes utat, a természethez vezető utat mutatta meg; mégis: „mi az oka annak – teszi fel a kérdést Schiller –, hogy még mindig barbárok vagyunk?" Válasza pedig nagyon határozottan a Kant és Fichte idealista spiritizmusától való elfordulás irányába mutat. „Nem elég tehát, hogy az értelem felvilágosodása csak annyiban érdemel figyelmet, amennyiben a jellemre visszahat; bizonyos mértékig a jellemből is indul ki, mert az elemzéshez vezető utat a szíven át kell megtalálni. Az érzés képességének kialakítása tehát a kor sürgető követelménye, nem azért csupán, mert eszköz lehet az élet még jobb megismerésének hatékonyá tételére, hanem azért is, mert lehetővé teszi egyáltalán ezt a jobb megismerést." A klasszikus német filozófiának objektív idealizmussá való fejlődése során ez a fordulat is tipikussá lett. Később, e tételét konkretizálva, Schiller vitába száll mind a szenzualista, mind a logizáló-idealista esztétákkal. Leszögezi azonban, hogy az előbbiek, „akik az érzékelés bizonyságait többre tartják, mint az ész érveit, *ténylegesen* kevésbé távolodnak el az igazságtól, mint ellenfeleik". A szenzualizmus, sőt bizonyos mértékig még a materializmus iránt is érzett enyhe rokonszenv igen jellemző vonása a klasszikus német filozófiának a szubjektív idealizmusból az objektív idealizmusba való átmenet korszakában. Schelling és Hegel jenai korszakukban jóval messzebbre jutnak előre ebben az irányban, mint itt Schiller, az irány azonban: ugyanaz. Hegel jenai korszakában írt természetjogi értekezésében Hobbes mellett foglal állást Kanttal és Fichtével szemben; Schelling pedig a korai romantika spiritualizmusával szembefordulva írja meg *Heinz Widerporst epikureista hitvallása* című materialista költeményét.

Schiller problémája tehát ez: hogyan lehet egyesíteni a valaha egységes, a kultúra fejlődése által azonban szétszakított embert. Már Bürgerről írott recenziójában azt mondja: „Szellemi erőink szétaprózódása és csupán külön-külön kifejtett hatékonysága idején, amit egyébként a tudás egyre táguló köre és a foglalkozások elkülönülése szükségszerűvé tett, azt mondhatnám, majdhogynem a költészet az egyetlen, amely a lélek széttagolt erőit újraegyesíti, elmét és szívet, éleslátást és elmeélt, észt és képzelőerőt harmonikus egységben foglalkoztat, helyreállítva

bennünk ily módon a teljes embert." *Kellemről és méltóságról* írott tanulmányában pedig egészen világosan kimondja: „Az emberi természet sokkal szervesebb egész a valóságban, mintsem hogy a filozófusnak, aki mindig csak szétválasztással juthat valamire, megengedhető lenne, hogy megjelenítse azt."

Ezzel a kérdésfeltevéssel Schiller már azt az utat egyengeti, amelyen majd az ifjú Hegel jenai korszakában, *A szellem fenomenológiája* előkészítésének idején elindul. Természetesen igen jelentős különbséggel. Hegel ugyanis alapjaiban küzdötte le a kanti filozófiát, felismerve, hogy az emberi tudat mechanikus szétdarabolása olyan „lelki képességekre", melyek egymástól mereven elszigetelődnek és egymással szembekerülnek, lehetetlenné tesz bármiféle dialektikus megoldást. Hegel már megvetően szól a kanti „szubjektum lélekzsákjáról", míg Schiller, minden olyan irányú kísérlete ellenére, hogy Kanton túllépjen, éppen a legdöntőbb kérdésekben kritika nélkül átveszi a kanti kiindulópontokat. Ezért szűkül azután nála a jelenkori ember munkamegosztása általi szétdarabolódásának nagy kérdése a tudományon belüli módszertani kérdéssé, melyet merőben filozófiai úton, sőt: akár még a kanti filozófia talaján állva is meg lehet oldani. Akadémiai székfoglalójában így szól az egyetemes történelemről: „Amilyen lázasan tör a munkáját aprópénzre váltó tudós tudományának a többitől való elkülönítésére, ugyanígy törekszik viszont a filozófus arra, hogy tudománya területét kiszélesítse, és kapcsolatát a többi tudománnyal újra helyreállítsa – *helyreállítsa*, hadd hangsúlyozzam e szót, mivel csak az absztraháló értelem húzott határokat közöttük, csak az választotta el egymástól a tudományokat." S a probléma ilyesfajta elsekélyesítésének és leszűkítésének megfelelően, történetfilozófiájának fővonalával szöges ellentétben, úgy tünteti fel a kérdést, mintha a széttagolatlan, egységes egész „*csak* elképzelés formájában", tehát merőben szubjektívan létezne.

Ez a kettősség, ez a szétszakítottság Hegel számára is valamiképpen gondolati jellegű. A gondolati azonban Hegelnél sohasem merőben szubjektív. Hegelnél itt, sokkal konkrétabban, mint Schillernél, történelmi folyamatról van szó, mely a filozófiát, a filozófia iránti igényt, annak problémáit és ezek megoldásait

megteremti. „Ha az ember életéből eltűnik az egyesítő erő, és az ellentétek elveszítik eleven kapcsolataikat és kölcsönhatásukat, s ily módon önállósulnak, létrejön a filozófia iránti igény... Minél jobban fejlődik a műveltség, minél bonyolultabbá válik az élet minden egyes megnyilvánulása, melyekben a kettészakítottság jó talajra találhat, annál nagyobb lesz tehát a kettészakítottság hatalma, annál szentebbül honosodik meg az, annál idegenebb lesz a műveltség egészétől s az élet valamennyi olyasfajta törekvésétől, mely céljául a harmónia újjáteremtését tűzi ki." S a filozófia programjául a dialektika programját teszi meg: „Az ész egyedüli érdeke az lehet, hogy efféle megszilárdult ellentéteket felszámoljon." Világos, hogy ez a hegeli felfogás is az idealizmus korlátai közt reked meg. Csak a kultúra társadalmi jelenségeit s ezeknek a filozófia területén jelentkező megnyilvánulásait tudja párhuzamba állítani, s az ily módon keletkező ellentétek megoldására csak gondolati, filozófiai síkon vállalkozik. A filozófia ellentmondásainak a társadalom valódi fejlődésével való összefüggését csak *megsejti* zseniális módon, sehol nem képes azonban azt adekvát fogalmi szintre emelni. Majd csak a dialektikus materializmus számára válik lehetségessé, hogy e kérdés ideológiai, módszertani és filozófiai vonatkozásaira kellő feleletet adjon. Amikor például Marx a klasszikus közgazdaságtannak tett szemrehányásokkal foglalkozik, miszerint „az egyes elemeket nem ragadja meg egységükben", nagyon egyszerűen csak azt válaszolja erre: „Mintha ez a szétszakítottság nem a valóságból került volna a tankönyvekbe, hanem megfordítva: a tankönyvekből a valóságba, s mintha itt fogalmak dialektikus kiegyenlítéséről volna szó, nem pedig a valóságos viszonyok értelmezéséről!"

Schiller próbálkozásai, hogy túllépjen a kanti filozófián, nemcsak hogy Hegel objektív idealizmusa mögött maradnak el messze, hanem önmagukban véve sem kerekedik belőlük következetesen végigvitt koncepció. A szépség Schillernél nem csupán a kultúra ellentmondásainak szintetikus egysége, azoké az ellentmondásoké nevezetesen, amelyek ész és érzékiség ellentétében csúcsosodnak ki, hanem egyidejűleg, ezt a szintézist újra felszámolva, érzékiség és ész között elhelyezkedő dolog, amikor is az esztétikának, egészen a kanti értelemben, az a feladata, hogy az

ész végső győzelmét, a kategorikus imperatívusz birodalmát készítse elő. Schiller szerint „anyag és forma, a dolgok elszenvedése és a cselekvés között van egy *közbeeső állapot*", és „a szépség az, mely bennünket ebbe a közbeeső állapotba segít". Másutt pedig: „A lélek tehát az érzettől átmegy a gondolathoz, egy középső hangulaton keresztül, amelyben érzékiség és ész *egyszerre* tevékenyek, éppen ezért azonban meghatározó hatalmukat kölcsönösen megszüntetik, és ellentételezés által negációt hoznak létre. Ez a középső hangulat, amelyben a lélek sem fizikailag, sem morálisan nincsen kényszerítve, és mégis mind a két módon tevékeny, kiváltképpen megérdemli, hogy szabad hangulatnak nevezzék, s ha az érzéki meghatározás állapotát pedig logikainak és morálisnak nevezik, akkor a reális és aktív meghatározhatóságnak ezt az állapotát *esztétikainak* kell nevezni." Ennek a koncepciónak megfelelően Schiller az emberi fejlődés újabb történetfilozófiáját vázolja fel. Az első korszakot, ahol az ember pusztán természeti lényként, a természeti erőknek kívülről és belülről kiszolgáltatva él, a folyamat megkoronázásaként mintegy – ezt láthatjuk valamennyi idealista történetfilozófusnál – a szabadság tiszta szellemvilága követi. Az esztétika uralma, a szépség birodalma pedig e kettő összekötő kapcsát képezi. S nagyon érdekes és jellemző, hogy Schiller, kanti szellemben lejátszódó fejlődésének megfelelően, csak éppen történetfilozófiává alakítva Kantot, mindenekelőtt az első és a harmadik fázist állítja szembe egymással, s csak fejtegetései végén csúsztatja oda harmadiknak a szépséget. „De miközben pusztán kijáratot kerestem az anyagi világból, és átmenetet a szellemvilágba, képzelőerőm szabad szárnyalása máris belevitt az utóbbinak közepébe. A szépség, amelyet keresünk, máris mögöttünk van, s mi átugrottunk rajta, amikor a puszta életből közvetlenül átmentünk a tiszta alakhoz és a tiszta tárgyhoz. Ilyen ugrás nincs az emberi természetben, s hogy ezzel lépést tartsunk, az érzéki világhoz kell ismét visszafordulnunk."

A klasszikus német filozófia számára igen nagy jelentőséggel bírt Schillernek ez az ingadozása. A művészet történetfilozófiájának első schilleri koncepciója a schellingi objektív idealizmus előfutára. A második imént elemzett koncepció képezi az össze-

kötő láncszemet a történetileg alkalmazott kanti felfogás és a hegeli esztétika későbbi történeti tagolása között. Mert a *Levelek az esztétikai nevelésről* valamennyi olvasójának fel kell hogy tűnjön, milyen alapvetően hasonlít az első korszak schilleri leírása a hegeli esztétikában található szimbolikus korszakhoz. A schilleri szépségkoncepció, mint közbeeső korszak, a maga részéről azzal a súlyos következménnyel járt, hogy benne az antikvitás idealista-dialektikus felfogásának alapjai találhatók meg: az antikvitás itt a szépség elmúlt és soha vissza nem térő uralmát jelentette. Ez a gondolat azonban, melyet Hegel esztétikájában következetesen végigvihetett, Schillernél, mint majd az antik és a modern költészet viszonyának tárgyalásakor látni fogjuk, feloldhatatlan ellentmondások forrása, még akkor is, ha egyszersmind a modern költészet lényegének felismerését szolgáló zseniális gondolatvázlat forrása is.

Schiller nézeteinek eddigi elemzése után nem lephet meg bennünket, hogy nagyszabású utópisztikus programját nem tudta megvalósítani. Azzal a szándékkal indult el, hogy az esztétikában alkalmas eszközt találjon, mely alkalmas a polgári társadalomnak forradalmi veszély nélküli, belülről történő megalapozására. Schiller azonban még arra sem volt képes, hogy gondolatilag tisztán körvonalazott utópiát állítson fel. Miután a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* befejezésében a jogok dinamikus államát és a kötelességek etikai államát az esztétikai állammal állítja szembe, erre az igen rezignált végkövetkeztetésre jut: „De létezik-e a szép látszatnak ilyen állama, és hol található? A szükséglet szerint minden finoman hangolt lélekben létezik, a valóság szerint bizonyára csak, mint a tiszta egyházat és a tiszta köztársaságot, néhány kiválasztott körben találjuk, ahol nem idegen erkölcsök szellemtelen utánzása, hanem az ember saját szép természete irányítja a magatartást, ahol az ember merész egyszerűséggel és nyugodt ártatlansággal jár a legbonyolultabb körülmények között, s nincs szüksége sem idegen szabadság megsértésére, hogy saját szabadságát érvényesítse, sem méltóságának elvetésére, hogy kellemeset mutasson."

Ez a klasszikus német irodalom tipikus válasza. Gondoljunk csak a *Wilhelm Meister tanulóévei* befejezésére, s máris jól lát-

szik, mennyire így van. Az a schilleri felfogás, hogy a német társadalmat – esztétikai – példaadással reformálják meg, vagyis hogy a francia forradalom vívmányait forradalom nélkül valósítsák meg, Goethe regényében művészi formára talált. Ugyanakkor azonban nem szabad megfeledkezni a közöttük szüntelenül meglevő hangsúlybeli különbségről. Schiller ugyanis mindenekelőtt az ember lelki életének belső átalakítását tartja fontosnak, míg Goethe ezt csupán valóságos társadalmi cselekvés keretében – a feudális kiváltságok önkéntes felszámolása! – tudja elképzelni. Ezért Goethénél valamiféle társadalmi utópia kezdeményei bontakoznak ki, ezért is várhatta ő – persze ugyanolyan utópisztikusan, mint Hegel – Németország egyesítését Napóleontól, a Rajnai Szövetségtől, míg Schillernél, helyenként igen találó társadalomkritikája ellenére, az átalakulással kapcsolatban szőtt álmok mindvégig megmaradnak benső, etikai-esztétikai problémának. Így ennek a nagyszabású és számos kérdésfeltevésében mély, termékeny kezdeményezésnek az eredménye mégsem lehetett más, mint menekülés „a fellengzős nyomorúságba".

II. Schiller viszonya Kant esztétikájához

Eddigi elemzéseink során ismételten szólnunk kellett már általánosságban Schillernek a kanti filozófiához való viszonyáról. Láttuk, hogy Schillernél a kanti filozófia saját rendszerébe való befogadásának és beépítésének elsődleges motívuma Schiller harca a materializmus ellen, s egyáltalán, a felvilágosodás forradalmi ideológiája ellen, annak sürgető igénye, hogy kidolgozza azt a sajátos álláspontot e kérdésekkel kapcsolatban – a társadalmi tartalmak megtartása mellett a forradalmi formák elvetése –, amelyet éppen a fentiekben elemeztünk részletekbe menően. A továbbiakban az lenne a feladatunk, hogy röviden, a számunkra legfontosabb mozzanatokra, az esztétika központi kérdéseire összpontosítva figyelmünket, vázoljuk Schiller viszonyát *Az ítélőerő kritikájá*-hoz. Ennek a kapcsolatnak a helyes értelmezése természetesen attól függ, mennyiben értékeljük helyesen magát *Az ítélőerő kritikájá*-t, milyen mértékben határozzuk meg

helyesen egyfelől a felvilágosodás esztétikájához, másrészt annak a klasszikus német filozófiában történő továbbfejlesztéséhez való viszonyát.

Mindkét vonatkozásban szükséges, hogy a Franz Mehringtől származó és a német marxista irodalomban alapvetőnek számító megfogalmazást valamelyest kiegészítsük és helyesbítsük. Mehring a következőképpen határozza meg Kantnak elődeihez való viszonyát: „Míg az addigi esztétika a művészetet úgy tekintette csupán, mint a természet puszta utánzását, vagy éppenséggel az erkölccsel keverte össze, vagy a filozófia burkolt formáját látta benne, Kant itt az emberiség egy vele született és ősidőktől fogva meglevő képességére mutatott rá, s tette mindezt egy mélyen átgondolt, éppen ezért mesterségesen megkonstruált, ám szabad és messzi kitekintésekben igen gazdag rendszer keretei közt." Mehringnek teljesen igaza van, amikor Kant különös érdemeként emeli ki, hogy az esztétika aktív, öntevékeny elemét bármely elődjénél inkább központi helyre állította, Kant ezzel annak a fejlődési vonalnak a kezdetén áll, amelynek során – mint Marx Feuerbach-téziseiben kiemeli – „a *tevékeny* oldalt, szemben a materializmussal, az idealizmus dolgozta ki". Mehring azonban nem veszi észre ugyanakkor, hogy Kant csak e fejlődésvonal kezdetén áll, s hogy ez a fejlődés azután, az esztétika területén, Hegelnél éri el csúcspontját. Mivel pedig Kant esztétikájában nem a kezdeteket látja, hanem úgy véli, hogy az a klasszikus idealizmus korszakának esztétikai elméletét tekintve a betetőzést, a diadalmas befejezést jelenti, elzárja saját útját abban a vonatkozásban, hogy Schillernek a kanti esztétikához való viszonyát helyesen értelmezhesse. Mert Schiller jelentősége az esztétika területén is abban áll, hogy rálépett a szubjektív idealizmustól az objektív idealizmus felé vezető útra. Hegel nagyon világosan felismerte ezt, sokkal helyesebben, mint Mehring: „*Schilleré* a nagy érdem, hogy a gondolkodás kanti szubjektivitását és absztrakcióját áttörte, s bátran túllépve rajta, megkísérelte az egységet és a kibékítést gondolkozó módján az igazságnak tekinteni, és művészileg megvalósítani."

Régóta tudott tény, hogy Kant legtöbb esztétikai elve már a felvilágosodás esztétikájában kimutatható. Ezeknek az elveknek

persze a kanti esztétikában – mely az aktív, cselekvő elemet, az esztétikai szubjektum aktív szerepét állította energikusan a középpontba – gyakran más jelentésük van, mint elődeinél, a felvilágosodás esztétikájában. Hamis beállítás lenne ugyanakkor az is, ha az aktivitás kérdésének figyelembevétele miatt valamiféle kínai falat emelnénk a felvilágosodás és Kant közé. Sokkal inkább a szubjektív aktív elem olyan fokozott mértékű hangsúlyeltolódásáról van itt szó, hogy ez a mennyiség már minőségbe csap át, és az esztétikai rendszer új típusát hozza létre. Mégis, mint a régi materializmus metafizikus gondolkodásmódjának az idealista dialektikába való átmenetekor mindenütt, ez a fejlődés itt is egyenlőtlen, ellentmondásos, melyben a haladás elemei már elért, még ha gyakran egyoldalúan, ferdén és mechanikusan értelmezett pozíciók *mögé* visszaeső elemekkel fonódnak össze szétválaszthatatlanul. Ez történik mind az esztétikának az erkölcshöz való viszonya kérdésében, mind az esztétikumnak az igazság fokozataként, burkaként történő felfogásában. Kant előrelépése mindkét esetben rendkívüli mértékben hozzájárult az esztétikum sajátosságának világos kidolgozásához, esztétikája ebből a szempontból valóban az esztétikai problémák fejlődésének mérföldköve marad. Nem szabad azonban elsiklani afölött, hogy a felvilágosodás korabeli esztétika efféle többnyire ki nem elégítő – mert mechanikus – megfogalmazásai mögött az a döntő probléma húzódik meg, amit az esztétikában tartalom és forma viszonya jelent. Mind abban, hogy képtelenek az esztétikumot a moralitástól megkülönböztetni, mind a mögött a felfogás mögött, miszerint a művészet érzelmek vagy élmények formájában ugyanazt fejezi ki, amit a tudomány és a filozófia fogalmi síkon ragad meg, annak helyes megérzése rejlik, hogy a művészet formai problémái tartalmi problémákból nőttek ki, hogy a formai problémákat tartalmi problémák határozzák meg.

A klasszikus idealizmus esztétikájának a felvilágosodáséhoz való viszonyát tehát csak akkor lehet helyesen meghatározni, ha sem a vívmányokat, sem a problematikus vonatkozásokat nem vulgarizáljuk egyikük esetében sem. Egyrészt figyelembe kell venni tehát, hogy a tökéletesség-elmélet, az esztétikumnak „zavaros megismerés"-ként való felfogása stb. olyan tendenciát rejt

magában, mely rögzíteni kívánja az esztétikumnak a társadalmi élet valamennyi kérdésével való összefüggését, és innen kiindulva akarja meghatározni tartalom és forma, a tartalom társadalmiságának és a forma általános érvényének viszonyát. Másrészt tény, hogy ebben a forma aktív mivoltának okvetlenül háttérbe kell szorulnia, sőt, gyakran egyáltalán nem is lehet megérteni, miért jelentett Kant kérdésfeltevése olyan hatalmas lépést előre. Persze: egy lépést a kérdésfeltevés magasabb szintre emelésének irányában, ugyanazoknak a nehézségeknek magasabb fokon való megismétlése felé. Mert Kantnál és követőinél nemcsak arról van szó, hogy forma és tartalom egymástól izolálódik, hanem arról is, hogy kénytelenek kerülő utakon, más (magasabb szintű) megfogalmazásban a régi, a felvilágosodás korabeli kérdésfeltevésekhez visszatérni. Az az út, amely Kanttól Schilleren és Schellingen át Hegelhez vezet, szintén nem egyéb, mint a tökéletesség problémájának, az esztétika és a megismerés között fennálló belső kapcsolat problémájának stb. újrafelvetése. Mindenre szükség volt, hogy az a nagy történelmi szintézis létrejöhessen, amelyet mindenekelőtt Hegel esztétikája képvisel. Hogy a formának és a tartalomnak a felvilágosodás és Kant számára feloldhatatlan és megoldhatatlan ellentétét a dialektikus ellentmondás és ezzel együtt a dialektikus egymásba fonódás szintjére lehessen emelni, ennek a törekvésnek a jegyében kell a felvilágosodás esztétikájának dialektikus „megszüntetve megőrzésére" irányuló tendenciának működnie. Bármily szükségszerű is a felvilágosodás esztétikájának kritikája, ennek során mégsem szabad figyelmen kívül hagyni mindazt, ami a felvilágosodás törekvéseiben helyesnek bizonyult.

A metafizikus gondolkozásmód azonban nem teszi lehetővé ennek a helyes megérzésnek a hasonlóképpen helyes elméleti kidolgozását. Feltűnő – ahogy erre Marx és Engels már több ízben rámutatott –, hogy a mechanikus materialisták gyakorlata gyakran sokkal helyesebb, sokkal dialektikusabb, mint az általuk tudatosan alkalmazott módszerek. Különösen érvényes ez a művészet és az esztétika területén. Ugyanazok a szerzők, akik elméleti síkon gyakran egészen felszínes, mechanikus materializmust képviselnek (látni fogjuk később majd Diderot nézeteit az utánzás

elméletének kérdésében), saját írói gyakorlatukban a valóság dialektikus felfogásának és ábrázolásának igazi mesterműveit teremtik meg. Kérdéseik metafizikus megfogalmazása miatt azonban, éppen dialektika hiányában, többnyire el kell sikkadnia a művészi ábrázolás specifikumának. Ezek a szerzők nem képesek arra, hogy az azonos tartalom és a különböző formák dialektikáját konkrétan és helyesen fedjék fel, és ragadják meg; miközben a tartalom szerepét hangsúlyozzák, a művészi megformálás sajátságának, egyediségének, önállóságának és aktivitásának elméletileg többé-kevésbé veszendőbe kell mennie.

Kant nagy vívmánya, hogy az esztétikum elvének önállóságát és öntevékenységét bátran és határozottan esztétikai fejtegetésének középpontjába helyezte. Idealista ismeretelmélete azonban megakadályozza abban, hogy a problémát helyesen vesse fel, és helyesen oldja meg. Ismeretelméletének alaptétele abban áll, hogy elsődlegesen az emberi ész aktivitása adja az érzéki tapasztalás (a magánvaló által okozott affekció) önmagukban formátlan elemeinek a formáját. Mivel Kant mindazoknak a kategóriáknak az alkalmazását, melyek szerinte az objektumok tárgyiságát konstituálják (kauzalitás, szubsztancialitás stb.), a magánvaló vonatkozásában elveti, tehát, mivel nála az objektumok tárgyiassága nem magukban az objektumokban, hanem az emberi észben gyökerezik, esztétikájában is a szubjektív elv aktív szerepének szubjektív-idealista túlhajtásához kell eljutnia, száműznie kell az esztétika területéről minden tartalmi meghatározó elemet, és esztétikáját merőben formalista módon kell felépítenie.

Kant gondolkodói nagysága az esztétika területén abban nyilvánul meg, hogy egyrészt kérlelhetetlen következetességgel végiggondolja ezt a szubjektív-formalista elvet, s ezáltal elméletileg megalapozza az esztétika önállóságát az erkölccsel és a tudománnyal szemben, másrészt abban, hogy konkrét esetekben, ahol a túlhajtott formalista-szubjektivista alapelv abszurditása nyilvánvaló ellentmondásba kerül a tényekkel, saját koncepcióját éppen ilyen határozottan és kíméletlenül félrehajítja, és megpróbálja a tartalmi szempontok jogait is biztosítani, persze saját elveinek feladása árán és következetlen módon. Mivel dolgozatunk keretei nem teszik lehetővé, hogy a kanti esztétikának eze-

ket az ellentmondásait a maguk teljességében kiteregessük, csupán egyetlen, természetesen középponti probléma kiragadására szorítkozunk, mely a schilleri esztétika felépítése szempontjából döntő jelentőségű volt, nevezetesen a szabad és a csupán járulékos szépség kérdését. Kant így ír erről: „A szépségnek két fajtája van: szabad szépség *(pulchritudo vaga)* és a csupán járulékos szépség *(pulchritudo adhaerens)*. Az előbbi nem előfeltételez külön fogalmat arról, milyen is legyen maga a tárgy; az utóbbi viszont feltételez ilyen fogalmat, és a tárgy tökéletessége is ehhez igazodik." Ennek az elvnek a következetes végigvitele azt jelentené, hogy a tiszta szépség tárgya csak „tárgy nélküli", merőben dekoratív művészet lehetne. Kant részben meg is világítja éppen ebben az irányban fejtegetéseit: „Ily módon tehát az à la grecque rajzok, a keretező lombdíszítések vagy a papírtapéták hasonló rajzolatai stb. önmagukban semmit sem jelentenek; nem ábrázolnak semmit, semmiféle, egy meghatározott fogalom alá eső objektumot, tehát szabad szépségek. Valamint ugyanehhez a fajhoz lehet sorolni még mindazt, amit a zenében (téma nélküli) fantáziának nevezünk, s egyáltalán: minden szöveg nélküli zenét." Kant természetesen érzi, hogy így a művészet területét rendkívül leszűkíti, nem tudja azonban kitágítani ezt a teret anélkül, hogy a legnagyobb következetlenségeket ne kövesse el. Így például azt mondja egyebek között: „A virág – szabad természeti szépség. Azt, hogy mi is egy virág, a botanikuson kívül alig tudja valaki, s még a szakértő, aki felismeri a megtermékenyítő szervet, ha ízlésével ítél, még ő sincs tekintettel a természetnek erre a céljára. Efféle ítélet tehát nem rendelkezik olyan alappal, mely valamiféle tökéletességet feltételezne, valamiféle belső célszerűséget, amelyre a sokféleség összetétele vonatkozásban lehetne." Hasonlóképpen ítéli meg Kant sok madár, kagyló stb. szépségét. Csak amikor egy ember, egy ló, egy épület szépségéről van szó, akkor jelentkezik számára új helyzet. Ezeknek a tárgyaknak bármelyike „feltételezi valamely célnak a fogalmát, ami meghatározza, minek kell a tárgynak lennie, ezzel együtt tehát tökéletességének fogalmát is; így tehát járulékos szépség". Ha tehát a járulékos szépséget s ily módon az esztétika egész tulajdonképpeni területét nem akarja felál-

dozni, Kantnak nagy, bonyolult és igen ellentmondásos fogalmi apparátust kell mozgásba hoznia, s még így sem tudja megakadályozni, hogy „szépségeszménye", mely természetesen csak a járulékos szépségre vonatkozik, etika és esztétika a felvilágosodás korában történt összemosódásának feloldására tett kísérletét meg ne hiúsítsa, a szépséget pedig újra túlnyomóan etikai jellegűvé ne változtassa. „A szép – mondja Kant – az erkölcsi jó szimbóluma."

Érthető, hogy ez az esztétikai koncepció a német felvilágosodás képviselőinek körében nem talált tetszésre. Herder *Kalligoné*jában, igaz, gyakran hamis érvekkel, élesen kigúnyolja a kanti érvelés felemásságait. Schiller pedig, mihelyt hozzákezdett az esztétikai problémák valóban önálló végiggondolásához, azonnal látta ennek a részben mereven formalista, részben következetlen kanti koncepciónak a tarthatatlanságát. Körnerhez írt, ún. *Kalliasz-levelei*-nek egyikében esztétikájának tervezetét nagy vonásokban vázolva, a kanti koncepció remek kritikáját adja, s egyben a kérdés megoldásával kapcsolatos, saját tervezetét is kifejti, mely messze túlmegy Kanton. Későbbi fejtegetései során azonban Schiller megint messze elmarad e tervezete mögött, mivel a kanti kérdésfeltevés, annak valamennyi egyoldalúsága és következetlensége olyannyira összefügg a gondolkodó egész ismeretelméletével, hogy Schiller csak akkor realizálhatta volna jogos ellenvetéseit és Kanton messze túlmenő elképzeléseit, ha ugyanakkor továbblépett volna a kanti ismeretelmélet kritikájának, Kant szubjektív idealizmusának ismeretelméleti meghaladása irányában. Fejtegetéseinek rendkívüli fontossága miatt teljes terjedelmében idéznünk kell a levélnek ezt a részletét. „Nagyon érdekes megfigyelni, hogy elméletem a szépség magyarázatának negyedik lehetséges formája. Mert vagy objektíven vagy szubjektíven magyarázhatjuk a szépséget; méghozzá vagy érzéki-szubjektív módon (mint Burke és mások) vagy szubjektív-racionálisan (mint Kant) vagy objektív-racionálisan (mint Baumgarten, Mendelssohn és a tökéletességelmélet híveinek egész csapata) vagy – legvégül – érzéki-objektív módon: olyan terminus ez, melynek hallatán most még bizonyára nemigen tudsz majd mit gondolni magadban, legfeljebb, ha a többi három formát egymással összehasonlítod. Ezeknek az egy-

mással igen szoros közelségben levő elméleteknek mindegyike megragadja az igazság egy-egy részét; s a hiba csupán ott van, hogy a szépségnek ezt a részletét, mely azzal összefügg, magával *a* szépséggel azonosítják. A burke-iánusoknak a wolfiánusokkal szemben teljességgel igazuk van, amikor a szépség közvetlenségét, fogalmaktól való függetlenségét hangsúlyozzák; nincs igazuk azonban a kantiánusokkal szemben, amikor azt az érzékiség merő affektibilitásába helyezik. Az a körülmény, hogy a gondolatainkban lebegő, tapasztalás adta szépségek túlnyomónál is nagyobb többsége nem teljességgel szabad szépség, hanem valamilyen célfogalom alá rendelt logikai lény, mint valamennyi műalkotás és a legtöbb természeti szépség, ez a körülmény, úgy látszik, félrevezetett mindenkit, aki csak a szépséget valamiféle szemléletes tökéletesség keretébe helyezte; mert nem történt egyéb, mint hogy a logikai értelemben vett jót cserélték össze a széppel. Kant oly módon akarta kettévágni ezt a gordiuszi csomót, hogy *pulchritudo vaga* és *fixa* létezését feltételezi, vagyis a szabad és intellektualizált szépséget; s – meglehetősen különös módon – azt állítja, hogy ha a szépség valamely célfogalom alá tartozik, már nem *tiszta* szépség; tehát, hogy egy arabeszk vagy ehhez hasonló – szépségként tekintve – tisztább, mint az ember legmagasabb rendű szépsége. Véleményem szerint Kant megállapításának megvan az az igen nagy haszna, hogy a logikait elválasztja az esztétikumtól, lényegében azonban azt hiszem, magának a szépségnek a fogalmát teljességgel elhibázza. Mert a szépség éppen azáltal mutatkozik meg a maga legteljesebb fényében és ragyogásában, ha tárgyának *logikus* természete felett győzedelmeskedik; s hogyan győzhetne valahol, ahol nem talál ellenállásra? Hogyan adhat formát a teljesen színtelen anyagnak? Meggyőződésem legalábbis az, hogy a szépség csak valamely formának a formája, s hogy az, amit anyagának nevezünk, már okvetlenül valamiféle megformált anyag. A tökéletesség valamely anyag formája, a szépség viszont ennek a tökéletességnek a formája; mely utóbbi tehát úgy viszonyul a szépséghez, mint az anyag a formához."

Idéznünk kellett a levélnek ezt a hosszú részletét, mivel ez az a döntő fontosságú pont, ahol Schillernek Kant esztétikájával kapcsolatos kritikája, a kanti esztétikán való túllépése a legvilá-

gosabban kifejezésre jut. Rendkívül jellemző, hogy Schiller itt igen szárazon a racionalisták közé sorolja Kantot, miközben saját, objektívnak tartott koncepcióját érzéki-objektívnak nevezi. (Hadd utaljak itt újra korábbi megjegyzésemre, amelyben a szenzualizmus felé fordulásról volt szó a szubjektív idealizmusból az objektívba való átmenet során.) Schiller ebből kiindulva veti el Kant formalizmusát a tiszta és a járulékos szépség kérdésében. Itt sem vizsgálja meg azonban Kant esztétikai elméletének ismeretelméleti alapjait, s ezért nem láthatja, hogy ezekből az előzményekből (melyek azonosak az övéivel is), nevezetesen a magánvaló megismerhetőségének elvetéséből, szükségszerűen a kanti végkövetkeztetésekhez kell jutni. Schiller tehát ingatag, ellentmondásos ismeretelméleti alapon egy objektív idealista esztétika merész koncepcióját építi fel. Számára a szépség már a valóságos, konkrét tárgy szépsége, nem valamiféle külsőséges, járulékos úton-módon kapcsolódik az objektum tárgyiasságához, mint Kantnál, hanem a már tárgyiasan létező, tehát megformált tárgy újjáformálása; nem a tárgy felett lebeg talányosan, hanem a tárgy új tulajdonsága, mely dialektikusan következik magából a tárgyból, a tárgyiasság immáron anyaggá lett formájának és az új, esztétikai formának a dialektikájából. Schiller ezzel egyrészt kivezette az esztétikát abból a formalista zsákutcából, ahová az Kant révén jutott, másrészt pedig továbbfejlesztette Kant elgondolását az esztétikai megformálás aktív, cselekvő elvével kapcsolatosan. Mert az esztétikai elv Kantnál csak ott igazán aktív, ahol bizonyos mértékig beleássa magát az ürességbe, a semmibe, ahol valamiféle formátlan anyagból emeli ki a tiszta szépséget. Míg Schillernél a szépség a tartalomból, magából az objektumból alakítandó ki, és így Schiller első ízben lép arra az útra, méghozzá nagyon határozottan, mely Schelling és Hegel objektív idealista esztétikájához vezet majd.

Az egész koncepció Achilles-sarka marad azonban a következetlen ismeretelméleti megalapozás. Nem *lapsus linguae,* hanem a kanti ismeretelmélet következetes alkalmazása, amikor Schiller az objektum tárgyiasságát logikai tárgyiasságnak nevezi. Itt ugyanis kritikátlanul veszi át az érzéki észlelés önmagában formátlan anyagának kanti koncepcióját, miszerint az érzéki észlelés-

ből csak a megismerő ész apriorisztikus kategóriái teremtenek megformált tárgyakat. Schiller arra a lehetetlenségre vállalkozik tehát, hogy egy szubjektív idealista ismeretelmélet, az objektumok tárgyiasságának szubjektív idealista felfogása alapján az esztétikai megformálás objektivisztikus elméletét építse fel.

E kísérlet ellentmondásos alapja abban áll, hogy Schiller egyrészt „naiv" emberként, művészként, másrészt pedig ismeretelméleti filozófusként a külvilág tárgyiasságának két egymást kizáró koncepciójával dolgozik. Esztétaként azt a – lehetetlen – feladatot tűzi maga elé, hogy gondolati egységbe hozza ezt a két koncepciót. Az első alapján a külvilágot „naivul", a tudattól független létezőnek tekinti, tehát azt sem tételezi fel, hogy a tudat formáló szerepe közrejátszik. Ebben az esetben a művésznek a magukban a tárgyakban rejlő lényeget kell felkutatnia, azok saját formájából a művészileg fontos jegyeket felszínre hoznia, a művészi megformálás aktivitásának és öntevékenységének segítségével pedig lényeges jegyeiket úgy kell kidolgoznia, hogy azok – jelentőségüket tekintve – mintaképeiket felülmúlják. A második koncepció alapján viszont Schiller számára az érzéki külvilág valamiféle önmagában formátlan dolog, melynek csak a tudat adhat formát. Ezeket a formákat azonban – a kanti kiindulás alapján – csak a logika és az etika jelentheti. Éppen azok a formák tehát ezek, melyek uralmától Kant az esztétikát meg akarta szabadítani, azok a formák, amelyeknek uralmában („tökéletesség") Kant a felvilágosodás esztétikájának hamis mivoltát ismerte fel. Schiller viszont, mint már láttuk, felismerte Kant kísérletének elégtelenségét. A szubjektivisták és a racionalisták közé sorolta őt, s vele szemben az érzéki objektivitás esztétikáját akarta megteremteni – azt az esztétikát tehát, amely az igazi művészek tényleges gyakorlatának megfelel. Nem látja azonban, hogy a művészet érzéki objektivitásának problémái csak a filozófiai materializmus alapján oldhatók meg következetesen, annak a szemléletnek a jegyében tehát, amely elismeri a tárgyaknak az emberi tudattól való függetlenségét. S bár a probléma, éppen a saját ismeretelméleti kiindulópontja következtében, megoldatlan maradt, Schiller az esztétikát ily módon mégis messze előrevitte, meghaladva a felvilágosodást és Kantot. Nála is jelen van a már meg-

formált dolgok mechanikus utánzása és a művészi aktivitás, vagyis az esztétika autonómiája közötti ellentmondás, de már lényegesen magasabb szinten, mint a felvilágosodásban vagy Kantnál. Schiller tehát az érzéki objektivitás – nála persze nagyon ellentmondásos koncepciójával – így a helyes kérdésfeltevésnek közvetlenül a küszöbére érkezett el. Schelling és Hegel éppen azért – természetesen azok között a korlátok között, amelyek mindenfajta idealizmus, így az objektív idealizmus esetében is fennállnak – oldhatta meg sokkal következetesebben feladatát, mivel számukra az objektumok tárgyiassága már objektivitás volt, továbbá, mert a magánvaló és a szubjektív jelenségforma kanti szétválasztását elvetették, még ha természetesen csak idealista módon misztifikálva is, miközben az objektív tárgyiasság megmaradt a szellem manifesztációjának (Hegel). Ezért tehát náluk, ha magasabb fokon is, szükségszerűen ugyanazoknak az idealista módon megoldhatatlan kérdéseknek kell felmerülniök, mint Schillernél.

Objektív idealista, a kanti formalizmuson túllépő esztétikai koncepciójának ismeretelméleti megalapozásában rejlő ellentmondásossága akadályozta meg Schillert abban, hogy koncepcióját konkrétan megvalósíthassa. Miközben ugyanis minden konkrét esetben, ahol esztétikai forma és valóság viszonyát tárgyalja, a valóságot kanti értelemben valamiféle formátlanságnak fogja fel, újra meg újra arra kényszerül, hogy visszatérjen Kant agnoszticista és formalista következtetéseihez. Így a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* egyik döntő fontosságú helyén, ahol személy és világ viszonyát elemzi, a következőképpen ír: „Míg (az ember – L. Gy.) érzékel csupán, vágyakozik csupán, és csak vágyai ösztönzésére cselekszik, nem egyéb maga sem, mint – világ, ha e néven pusztán az idő formátlan tartalmát értjük . . . Hogy tehát ne csak világ legyen, az ember formát kell hogy adjon az anyagnak . . .” *Elegyes szemlélődések különféle esztétikai tárgyakról* című munkájában pedig ezt mondja: „*A jó*, mondhatni, már pusztán az *ésszerű* forma révén is tetszik, a szép az *ésszerűhöz hasonló* formája révén, a kellemes – minden forma híján.” A kanti ismeretelméleti kiindulás ilyen kritikátlan elfogadása hajtja Schillert egyes esetekben hasonló abszurd-formalista megfogalmazásokba, mint amilyenekkel már Kantnál is találkoztunk. Schiller

pl. a *Kellemről és méltóságról* írott dolgozatában meg akarja érteni az emberi szépség merőben esztétikai jellegét. Ennek során ugyanazokba a nehézségekbe ütközik, melyekbe Kant a szabad és a járulékos szépség kérdésében, és amelyeket Schiller, korábban idézett levelében, már-már úgy látszott, gondolati síkon leküzd. Hogy az emberi alakot mint tiszta szépséget szemlélhesse, kizár abból – mint merőben fogalmi, célszerű stb. dolgot – minden tartalmat. Így ír: „Habár tehát az emberi alkat architektonikus szépségét megszabja az alapjául szolgáló fogalom, és a természetnek ezzel az alkattal szándékolt célja, az esztétikai ítélet mégis teljesen elszigeteli e szépséget ezektől a céloktól, s képzetébe semmi egyebet sem foglal bele, csak ami a jelenséghez közvetlenül és sajátságosan hozzátartozik." A jelenségjellegnek, a művészet érzéki közvetlenségének energikus hangsúlyozása szintén a schilleri esztétika érdemei közé sorolható az esztétika területének sajátos mivoltáért, az esztétikai tevékenység alkotói aktivitásáért folytatott küzdelemben. A kanti ismeretelmélet arra kényszeríti ugyan Schillert, hogy érzékiség és ész, jelenség és lényeg közé átláthatatlan és áthatolhatatlan falat emeljen. S ebből a koncepcióból eredően a szépség tiszta jelenségének valamiféle abszurd módon üres, groteszk formalizmussá kell torzulnia. Mert Schiller elemzését a következő paradox tétellel zárja: „Feltéve azonban, hogy egy szép emberi alaknál teljességgel megfeledkezhetnénk arról, amit kifejez, s anélkül hogy megjelenésén változtatnánk, a tigris nyers ösztönét tulajdoníthatnánk neki, a szem ítélete akkor is tökéletesen ugyanaz maradna, és az érzék a tigrist a Teremtő legszebb művének nyilvánítaná."

Ne higgyük, hogy itt valamiféle esetleges, egyszeri abszurd-paradox megfogalmazásmódról van szó. Ellenkezőleg. A Kanttól átvett ismeretelméleti kiindulópont mindenütt zavarólag, az esztétikai elmélet és gyakorlat Schiller által kezdeményezett előrehaladását gátlólag hat írásaira. Így pl. *A fenségesről* írt tanulmányában egészen addig megy, hogy az emberiség egész történelmét agnoszticista módon fogja fel, s éppen az agnoszticizmust teszi meg a *fenséges* elméletének ismeretelméleti alapjává. „Közeledjünk csak a történelemhez tényről és megismerésről szőtt nagy várakozásokkal – micsoda csalódás ér akkor! . . . Mennyire más,

ha lemondunk arról, hogy a természetet *megmagyarázzuk*, s magát ezt a felfoghatatlanságot tesszük a megítélés szempontjává!"

Hadd vizsgáljuk meg most a Schiller objektív-idealista esztétikára való törekvése és Kanttól átvett ismeretelméleti kiindulópontja között fennálló hasadás zavaró következményeit egy olyan példán, amely alapvető jelentőségű volt egész drámairói gyakorlata, illetve ilyen irányú elméleti munkássága szempontjából. A drámai konfliktus kérdéséről van szó. Míg Schiller sztoikus-idealista forradalmárként a feudál-abszolutisztikus német társadalom ellen harcolt, magától értetődő volt számára, hogy az ellenséget úgy ábrázolja, mint a társadalmi erkölcsi züllöttség és elfajultság foglalatát. De már a *Don Carlos* idején is megmutatkozó alkotói válsága lényegében azzal függ össze, hogy Schiller mindkét harcoló fél szubjektív igazságának drámai ábrázolására törekedett (Fülöp király; a főinkvizítor). Schiller ilyen irányú fejlődése természetesen ifjúkori forradalmi eszményeinek feladásából következik. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagyni, hogy ennek a fejlődésvonalnak van egy egészen másik vonatkozása is, amely egyidejűleg jelentősen előremutató tendenciát képez. Schiller arra törekszik itt, hogy az emberi társadalomról, mozgásában szemlélve, átfogó és elfogulatlan összképet adjon, ahol a különféle harcoló erők – az írónak velük kapcsolatos állásfoglalását nem torzítva – történelmi szükségszerűségükben és ily módon saját szubjektív létjogosultságukban kerülnek ábrázolásra. Schiller tehát elméletileg abban az irányban halad, mely később Hegel tragikumelméletében éri el csúcspontját, s amely a nagy realisták műveiben az alkotói gyakorlat szintjén jut kifejezésre.

A drámaiságnak ez a koncepciója azonban ellentmond Kant ismeretelméleti kiindulópontjának és – ami ebből logikusan következik – etikája formalista felépítésének. Mivel Kant számára a formátlan, az észtől teljességgel megfosztott érzéki világ kizárólagos ellentétben áll a gyakorlati ésszel és annak formáival, nála csak egyetlen konfliktus létezhet: a kategorikus imperatívusz követelményeinek és az empirikus ember ezekkel szembeforduló érzéki hajlamainak ellentéte. Maguknak a gyakorlati ész követelményeinek vitája, a kötelességek konfliktusa Kantnál ezért elvileg

elképzelhetetlen. Kant a nagy gondolkodókra jellemző, kíméletlen nyíltsággal mondja ki éppen ezért: „*A kötelességek összeütközése* . . . az a viszonyuk lenne, amely által egyik kötelesség a másikát (részben vagy egészben) felszámolná. – Mivel azonban kötelesség és kötelezettség egyaránt olyan fogalmak, amelyek bizonyos cselekedetek objektív, gyakorlati *szükségszerűségét* fejezik ki, és két egymással szemben álló szabály nem lehet egyszerre szükségszerű, hanem, ha egyikük szerint cselekedni kötelesség, úgy a másik szerint cselekedni nemhogy nem kötelesség, hanem egyenesen ellentmond a kötelességnek; így tehát *kötelességek* és kötelezettségek *kollíziója* egyáltalán nem gondolható." Schiller ellentmondás nélkül elfogadja a kanti etikának ezt az alapvetését, kritikai megjegyzést sem fűz hozzá, a *Kellemről és méltóságról* szóló dolgozatában egészen Kant szellemében ír: „A természetnek az ösztön általi törvényhozása viszályba kerülhet az észnek elvekből való törvényhozásával, ha az ösztön olyan cselekedetet követel kielégítésére, mely a morális alapelvvel ellenkezik. Ebben az esetben az akarat változhatatlan kötelessége az ész ítélethozatalát elébe helyezni a természet követelésének . . ."

Saját drámairói gyakorlata és a tragikum jegyében álló művészet mesterműveinek ezzel kapcsolatos elemzése Schillert előbbre viszi azonban, mint amit ez a szűkösen formalista megfogalmazású álláspont jelöl. *A tragikus művészetről* szóló dolgozatában elemzi a tragikus konfliktus különféle lehetőségeit, és arra az eredményre jut, hogy a tragikum legmagasabb rendű formája ott található meg, „ahol a szerencsétlenség oka nem csupán hogy nem mond ellent az erkölcsiségnek, hanem egyedül éppen az erkölcsiség által lehetséges . . . Ilyen jellegű Ximena és Rodrigo konfliktusa Corneille *Cid*-jében; vitathatatlanul a tragédiairodalom mesterműve ez, legalábbis a bonyodalmat illetően. A becsület és gyermeki kötelesség érzése ad fegyvert Rodrigo kezébe szerelmének apja ellenében, bátorságával diadalmaskodik is ellensége felett; de Ximenában, a meggyilkolt leányában is a becsület és a gyermeki kötelesség érzése támad fel, s teszi őt szörnyűséges vádlóvá és üldözővé. Mindketten szembekerülnek saját természetes ösztönükkel, mely egyképp reszket a szerencsétlenségtől, melyet előidézhetnek, mint ahogyan tulajdon morális kötelességévé teszi,

hogy e szerencsétlenség bekövetkeztét sürgesse." Világos, hogy Schiller Corneille *Cid*-jében éppen a kötelességek konfliktusát tekinti a darab legkiemelkedőbb erényének. És egészen ebben a szellemben elemzi Shakespeare *Coriolanus*-ának konfliktusát *A tragikus tárgyakban való gyönyörködés okáról* szóló tanulmányában.

Nyilvánvaló a tragikumfelfogásnak s vele együtt a kötelességek konfliktusának a kanti etikával való szöges ellentmondása. Schiller egész esztétikai elméletén és gyakorlatán végigvonul ez az ellentmondás. (Az itt tárgyalt kérdéskörrel a legszorosabb összefüggésben már csak a bűnöző írói ábrázolására utalok, egy olyan problémára tehát, amely Schillert kora ifjúsága óta szüntelenül foglalkoztatta, s amelyre soha nem talált kielégítő megoldást.)

Ennek a tendenciának a jelenléte már Schiller ifjúkori drámáinak elemzéséből is világosan kiderül. Ebben a korszakában a bűnöző problematikáját nagyobb terjedelmű elbeszélésben is feldolgozta *(Bűnöző, elveszített becsületből).* A kérdés egész életében foglalkoztatta, anélkül hogy legalább a saját maga számára megnyugtató megoldást talált volna. Ez nem véletlen; sem a kérdéssel való szüntelen foglalkozás, sem pedig az, hogy nem tudott rá helyes feleletet adni. Mert a bűnöző kérdése a polgári társadalom dialektikus ellentéteinek fontos tükröződése. Először is a kapitalizmusban jelentkező ama szükségszerűségnek, miszerint az ember legrosszabb ösztönei elszabadulnak, s hogy a társadalom ezeket az ösztönöket ugyanakkor a kapitalizmus számára legmegfelelőbb mederbe akarja terelni. (Hobbes és Mandeville fejezte ki a legvilágosabban és a legnyíltabban ezt az ellentmondást.) Másodsorban arról a – szintén a kapitalizmus társadalmi alapjaiból következő, azokkal elszakithatatlanul összefüggő – helyzetről van szó, hogy a törvény és az erkölcs szükségképpen tilt olyan cselekedetet, melyeket viszont a kapitalizmus gyakorlata ugyanilyen törvényszerűen újra meg újra kitermel. Marx éles szavakkal bírálta a képmutatást, ami a kapitalizmus minden intézményének elkerülhetetlen sajátja: „A burzsoá úgy viszonyul a rendszer intézményeihez, mint a zsidó a törvényhez; ő maga megkerüli, valahányszor csak lehet, minden egyes esetben, ugyanakkor azonban azt követeli, hogy mindenki más tartsa be." Az ebből eredő

ellentmondás azonban nem csupán ezt a képmutatást szüli, hanem egyidejűleg azt is eredményezi, hogy a kapitalista rendszer passzív áldozatai ártatlanul is bűnösök lesznek, csakúgy, mint azok, akik ez ellen a kapitalizmussal együtt járó képmutatás ellen tiltakoznak. Goethe hárfása a *Wilhelm Meister*-ben megragadó költői erővel ábrázolja az első esetet, amikor is így szólítja meg az „égi hatalmakat":

Ti adtok életet nekünk,
Ti hoztok bűnt a sok szegényre,
S aztán már mi szenvedhetünk:
Mert jő a bűnnek büntetése.[3]

(Tandori Dezső fordítása)

A második esetre Schiller már fentebb említett ifjúkori novellájában találhatunk példát, vagy Heinrich Kleist *Kohlhaas Mihály*-ában. Harmadszor pedig a kapitalista társadalom, sőt: bármely osztálytársadalom ellentmondásos jellege gonoszságnak, bűnnek tünteti fel mindazokat a tendenciákat, amelyek a társadalmi fejlődést a haladás irányába vinnék előre. Ennek az összefüggésnek a felismerését Engels Hegel érdemének tekinti: „Hegelnél a gonosz az a forma, amelyben a társadalmi fejlődés hajtóereje megtestesül." A XVIII. és XIX. század fordulójának roppant változásokat hozó korszaka különösen alkalmas volt arra, hogy a gondolkozókra és írókra szinte „rákényszerítse" ezeket a témákat. Ezeknek az ellentmondásoknak a filozófiai magyarázata vagy művészi ábrázolása természetesen azt követeli meg, hogy az író vagy gondolkodó mély bepillantással rendelkezzen lényegüket illetően.

Schiller ellentmondásossága itt abban jut kifejezésre, hogy egyrészt szenvedélyesen vonzódik ehhez a problémakörhöz, másrészt

3. Ihr führt ins Leben uns hinein,
Und lasst den Armen schuldig werden,
Dann überlasst ihr ihn der Pein:
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

azonban nem sikerül kielégítő megoldáshoz jutnia. Itt is a kanti filozófia a fő ideológiai akadály. Mint már láttuk, Kant tagadja bármiféle etikai konfliktus lehetőségét, és ezzel együtt bármiféle idealista dialektikáét is az erkölcs területén. S még ott is, ahol ez a dialektika egészen nyilvánvaló, például abban a kérdésben, hogy valamely győztes forradalom vezérét (Svájc, Németalföld, Anglia: ezeket a példákat hozza fel Kant) még felségárulóként kell-e megítélni, hű marad az etikai elvek formalista általános érvényűségének elvéhez. Ha ezek a forradalmak nem sikerültek volna – mondja Kant –, kirobbantóik kivégzését senki nem tekintette volna egyébnek, „mint nagy, államellenes bűnözők jogos büntetésének". Az, hogy most másképp ítélik meg őket, Kant szerint csupán empirikus-tényszerű, nem pedig észjellegű, etikai okok következménye. „Mert a dolgok kimenetele általában belekeveredik a jogalapok általunk való megítélésébe, jóllehet amaz bizonytalan volt, ez utóbbiak viszont bizonyosak." Kant természetesen – formalista következetlenségén belül következetesen – forradalom által (Kant szerint tehát: jogellenesen) átalakított államformák restaurációjának jogosságát is tagadja, erkölcsileg megengedhetetlennek tart bármi ilyesmit.

Kant rendszerében a kategorikus imperatívusznak mindenekelőtt az a funkciója, hogy a társadalmi életnek ezeket az ellentmondásait feloldja. Az a Kant által megkövetelt lehetőség, hogy az individuális cselekvés motívumát és célját *általános* törvényként, *bármely* cselekvés maximájaként akarjuk, amiben Kant az erkölcsi jellem kritériumát látja, éppen hogy ki akar zárni az erkölcs birodalmából minden olyan cselekvést, amely ebből a szempontból ellentmondást rejt. Ezáltal azonban az erkölcs birodalma valamiféle szűkös liberális legalitásvilágra korlátozódik. S bármennyire eljut is Schiller fejlődése során, Kanthoz hasonlóan, a forradalmi átalakulás elvetéséhez, világképe mégsem szorítható be ebbe a keretbe. Említettük már, hogy Schiller még egészen nyíltan is fellépett olykor a kanti etika szűkösségével szemben, természetesen annak igénye nélkül, hogy elvi korlátait áttörje. Annak, hogy Schiller ebben a kérdésben is, csakúgy, mint más területen, Kanttal kapcsolatos állásfoglalásában felemásságról tanúskodik, jelen esetben az a következménye, hogy bár íróként

a bűnöző témaköre iránt (az imént vázolt legtágabb értelemben) megtartja érdeklődését, azonban témáinak kidolgozásában mindvégig akadályozza a kanti etika szűkössége, dialektikátlan merevsége, hiperidealizmusa. Schiller – Kanttal alapos ellentétben – forradalmi hősöket is teremt. Kései korszakának hőse, Tell Vilmos, a kanti koncepció értelmében egészen egyszerűen felségáruló lenne, csakúgy, mint későbbi drámáinak hősei és hősnői, akik valamiféle legális status quót változtatnak meg, vagy annak megváltoztatására törnek (Wallenstein, az Orleans-i Szűz, Demetrius stb.). S e drámák minden gyengesége ellenére hangsúlyoznunk kell: Schiller mindenütt megkísérli, hogy túllépjen a kanti koncepción, sőt a *Tell Vilmos*-ban a lázadó még győz is, nem bukik bele tragikus konfliktusába. A valóságos ellentmondások helyes ábrázolása azonban Schillernek itt sem sikerül. Konfliktusait, Kanttól való részben sikeres megszabadulása ellenére is, bűn és bűnhődés apriorisztikus egyensúlyára, a tágasabban fogalmazott, de lényegében mégis a kanti, alkalmazott erkölcsre építi fel.

Az a kiút tehát, amelyet Schiller álláspontjának ellentmondásosságából keres, látszólagos lehet csupán; a „bűnöző" *esztétizálása,* mindannak az erőnek, bátorságnak és eltökéltségnek a dicsőítése, ami efféle, az erkölcsnek tartalmilag ellentmondó cselekedetekben megnyilvánul. Schiller az etikai formalizmust tehát esztétikai formalizmussal helyettesíti. Itt ugyanakkor megjegyzendő, hogy ez az esztétikai formalizmus nemcsak hogy kevésbé szűk, mint a kanti, az etikai jellegű, hanem lényegét tekintve kevésbé formalisztikus is. Hiszen azáltal, hogy Schiller a nagy szenvedélyeket – mondhatnánk: motívumtól, céltól és tartalomtól függetlenül – középpontba helyezi, szabadabb utat teremt a szenvedélyek kölcsönhatásának, egymásba játszásának ábrázolásához; és Hegel ezek alapján dolgozza ki *az ész cselének* kategóriája segítségével történetfilozófiáját, s ezeknek a szenvedélyeknek a mély ábrázolása képezi később majd Balzac és Stendhal nagyrealizmusának alapját. A szűkösen értelmezett moralizmus korlátaitól való megszabadulás azonban lényegében attól függ, milyen mélyreható az a felismerés, melynek alapján e szenvedélyek tartalma és célja a társadalom és a történelem nagy kérdéseivel egybefonódik. Minél magasabb szinten mozog ez a felismerés, a szenvedélyek (er-

kölcsi tartalmuktól független) esztétikai értékelése annál inkább csak átmenetet képez majd ahhoz a kísérlethez, amely a kapitalista társadalom valódi ellentmondásainak gondolkodói vagy írói megragadására és meghaladására irányul; ha ez a meghaladás „hamis tudattal" párosul is, tehát gondolatilag tökéletlenül, gyakran esetleg torzulásokkal megy is végbe. Minél kisebb viszont ennek a meglátásnak az ereje, annál nagyobb az esztétikum *önállósulásának* veszélye: egy olyan irányzat veszélye tehát, amelyet a szenvedély többé-kevésbé öncélú, romantikus istenítésec kezdeményezett, s ettől fogva a XIX. század ideológiájában nagy és a későbbiek folyamán egyre végzetesebb szerephez juttatott. A szűkös nyárspolgári erkölcs korlátai közül való kiszabadulás a barbárság dekadens istenítésébe, múlt és jelen barbárrá tételébe csap át. (Az antikvitás- és a reneszánsz-felfogás Nietzschénél, de már Jacob Burckhardtnál is.)

Schiller ebben a tekintetben mind a romantika, mind Hegel előfutárának nevezhető. A – bűnös – szenvedély esztétikai felfogásával elősegíti, hogy a romantikus felfogás megvethesse a lábát. Schillernek ez az esztétikai elve azonban soha nem olyan tiszta, ahogy az az egyes esetekben történt megfogalmazása alapján látszik. Vagyis Schiller arra törekszik, hogy a tartalomtól való „függetlenség" mögött, amit az esztétikai formalizmus hirdet, újabb, mélyebb tartalmat leljen, az emberiség nagy, általános kérdéseihez való mélyebb viszonyt fedezzen fel. Már a *Haramiák* előszavában így ír Franz Moor bűnöző mivoltáról: „Ezek az amorális jellemek . . . bizonyos oldalukat tekintve, fényesek kell hogy legyenek, sőt, igen gyakran a szellem vonatkozásában kell visszanyerniök mindazt, amit a szív oldalán elveszítettek. Ezen a téren szinte szó szerint másoltam a természetet. Mindenki, még a legnagyobb bűnös is magán viseli Istenhez való hasonlóságának bélyegét, s a nagy gonosztevő talán közelebb van a nagy Igazságtevőhöz, mint a kis formátumú bűnös. Mert a moralitás együtt halad az erők nagyságával, és minél nagyobb képességekre bukkanunk valahol, látnunk kell: annál nagyobb eltévelyedésük lehetősége is, annál imputábilisabb a hamissá válásuk." Ez a nem túlságosan világos, a teológiai moralizálás nyomait magán viselő, gondolatilag azonban a moralizálás szűk korlátai közül kitörni

akaró felfogás Schiller fejlődése során egyre jobban összefonódik a társadalom és a történelem nagy kérdései iránti érdeklődéssel (*Don Carlos, Wallenstein* stb.). Schiller azonban nem képes arra, hogy ezen az úton olyan messzire előremenjen, mint Hegel vagy akár Goethe. Ő tehát esztétikailag formalizálja a bűnös szenvedélyeket, hogy azután onnan – kibővített – kanti értelemben verjen hidat újra az etika felé. Ezáltal természetesen elhatárolja magát az esztétikai formalizmus romantikus konzekvenciáitól. Ugyanakkor azonban, mint később rámutatunk majd, drámáiban moralizálva újra le kell szűkítenie a társadalmi-történelmi konkretizálás jellegét.

Schiller esztétikai írásaiban az esztétikai formalizmusból indul ki, miközben a bűnöző esztétikai erejében az ember merőben érzéki létével szemben valamiféle nagyobb szabadságot lát, mint „azokban az erényekben, melyek támaszukat hajlamainkból nyerik". A bűnöző erejében tehát „szabadság és akaraterő jelentős kifejeződését" látja. Ebben a felfogásban, mely tartalmilag rendkívül messze távolodik Kant felfogásától, mégis Schiller kantianizmusa jut kifejezésre. Mert az ellentmondásos kerülő utak ellenére a tragikum lényegét végső soron a kanti etika szellemében határozza meg. *A patetikusról* szóló dolgozatában így ír: „A művészet végső célja az, hogy ábrázolja az érzékekfelettit, a tragikus művészet pedig különösen ezt teszi azáltal, hogy a természeti törvényektől való erkölcsi függetlenségünket az affektus állapotában érzékíti meg. A bennünk lakozó szabad elvet csak az az ellenállás árulja el, amelyet az az érzelmek által kifejtett erőszakkal szemben tanúsít; az ellenállást azonban csak az ellene irányuló támadás erősségével mérhetjük." A tragikus konfliktus alapja Schillernél tehát a homo noumenonnak a homo fenomenonnal való örök konfliktusa kanti formulájára szűkül le, az embernek mint észlénynek és mint érzéki lénynek önmagában lezajló konfliktusára.

Ez a saját – sokkal nagyobb szabású – koncepciójából Kanthoz való menekülés, továbbá a saját röpívét szüntelenül korlátozó és gátló kanti etikához és ismeretelmélethez való görcsös ragaszkodás Schillernél megint csak a francia forradalom problematikájával kapcsolatos állásfoglalásából következik. Schiller nagy német kortársaival egyetemben hisz abban az illúzióban, hogy a

polgári forradalom társadalmi, politikai és kulturális célkitűzései elérhetők az erőszakos úton történő átalakulás szüksége nélkül. Míg azonban Hegel a francia forradalom világtörténelmi szükségszerűségét soha nem tagadja, sőt, történetfilozófiájába integráns alkotórészként építi be, még ha Németország vonatkozásában felfüggesztett mozzanatnak tekinti is, az egykor sztoikus-forradalmár Schiller számára a forradalom ténye egész kései korszakában rémképként dereng csupán, amely ellen mindig a legerősebb fegyverrel, saját forradalmi, ifjúkori korszakának legerősebb önkritikájával vette fel a harcot. Ebben a kérdésben mindvégig megrekedt a szubjektív, kispolgárian szűkös moralizálás szintjén, és soha nem volt képes arra, hogy Hegel objektív társadalmi szemléletmódjának és történelmi felismeréseinek elfogulatlanul objektív magaslatára lendüljön fel. S mivel a forradalmi cselekvés nem csupán saját kora történelmének központi problémája volt, hanem saját ifjúkori fejlődésszakaszának központi témája is, éppen ezért nem volt képes arra, hogy ennek a – centrális jelentőségű – problémakörnek a vonatkozásában az egymással szemben álló, egymással küzdő irányzatok egyenrangú szükségességét elismerje. Éppen itt volt szüksége a kanti etika konfliktusmentességére, részben azért, hogy a reális konfliktusokat történelmi objektivitásukból valamiféle szubjektív-etikai szférába plántálhassa át, s ezzel objektív élüket elvegye, másrészt pedig azért, hogy a forradalmi cselekvést a kötelességek hierarchiájában olyan mélyre helyezze, amilyenre csak lehet. Így *A szép formák használatának szükségszerű határairól* írott tanulmányában a forradalmi cselekvésről a következőket mondja: „Elsősorban az úgynevezett tökéletlen kötelességek azok, amelyeket a szépérzék védelmébe vesz, méghozzá igen gyakran a tökéletesek ellenében. Mivel ezek sokkal többet bíznak a szubjektum önkényére, s egyidejűleg az érdemesség fényét vetítik ki magukból, sokkal kedvesebben az ízlés számára, mint a tökéletes kötelességek, amelyek mindenkor szigorú kényszerűségként jelentkeznek... Hányan vannak, akik nem riadnának vissza még valamiféle bűntől sem, ha ezáltal dicséretes célt vélnének elérni, olyanok tehát, akik *politikai boldogságeszményeket képesek lennének az anarchia minden szörnyűségén és borzalmán keresztül is hajszolni, törvényeket porba taposni csak*

azért, hogy jobbak számára csináljanak helyet, és nem okoznának maguknak különösebb problémát abból, hogy a jelen generációit nyomorba taszítsák csak azért, hogy az elkövetkező nemzedék boldogságát biztosítsák ezáltal. Bizonyos erények látszólagos önzetlensége tisztaság glóriáját vonja fejük köré, s ez elég merésszé teszi őket ahhoz, hogy dacosan szembeforduljanak a kötelességgel, és némelyikükkel azt a csalóka játékot űzi képzelete, hogy az erkölcsnél is feljebb emelkedhet, az észnél is ésszerűbb lehet. A kifinomult ízlésű ember ebben a vonatkozásban sokkal könnyebben kész az erkölcsi romlottságra, mint a természet nyers gyermeke, aki – éppen nyers mivolta következtében – biztosítva van ilyesmi ellen."

Az esztétikának a mechanikus materializmusból a dialektikus idealizmusba való átmenete másik nagy kérdéskomplexumában, az *utánzás elméletében* Schiller hasonlóképpen Kant és Hegel között helyezkedik el, akárcsak a szubjektivista formalizmus és az objektív tartalmi esztétika eddig tárgyalt kérdéseiben. Azzal a különbséggel csupán, hogy itt elméleti tendenciáinak és művészi gyakorlatának szoros összefonódása következtében messzebbre jutott, és magasabb színvonalon bonyolódott ellentmondásokba, mint az eddig vizsgált kérdésekben. Lenin a „metafizikus materializmusról" írott kritikájában kiemeli, hogy „annak legfőbb baja abban áll, hogy képtelen a dialektikát a leképezés elméletére, a megismerés folyamatára és fejlődésére alkalmazni". Ez a képtelenség nyilvánul meg esztétikai területen a művészet feladatának az objektív valóság tükrözését illető mechanikus felfogásában. A mechanikus materializmus esztétái abból a helyes szemléletből indulnak ki, miszerint érzéki benyomásaink az objektív valóság tárgyainak képmásai, kópiái, fényképei. Hibájuk abban van, hogy itt megállnak, és nem látják, hogy még a természet megismerésének is túl kell lépnie ezen a közvetlen fokozaton. Gyakorlatukban nagyon sokszor messzebbre jutnak el, mint ismeretelméletükben, valamint művészi alkotásaikban is sokkal dialektikusabbak nemegyszer, mint esztétikájukban. Itt azonban az esztétika kérdéséről van szó. Lenin az ismeretelméletnek ezt a vonatkozását nagy erővel, rendkívül világosan emeli ki: „A megismerés a természet visszatükrözése az ember által. Ez azonban nem valamiféle egy-

szerű, közvetlen, totális visszatükrözés, hanem absztrakciók, megfogalmazások, fogalomalkotások, törvények stb. egész sorának folyamata, mely fogalmak, törvények ... hasonlóképpen feltételesen, megközelítően fogják át az örökké mozgásban és fejlődésben levő természet univerzális törvényszerűségét." Másutt pedig: „Az *anyagnak,* a természet*törvény*nek az absztrakciója, az *érték* absztrakciója stb., egyszóval *minden* tudományos (helyes, komolyan vehető, nem értelmetlen) absztrakció a természetet mélyebben, hívebben, *teljesebben* tükrözi vissza. Az eleven szemlélettől az absztrakt gondolkodásig *és innen tovább, a gyakorlatig* – ez az *igazság* megismerésének, az objektív realitás megismerésének dialektikus útja."

Amikor a felvilágosodás esztétikájának fősodrában, a mechanikus materializmus ismeretelméletének megfelelően, a művészet feladata az érzéki valóság közvetlen utánzására redukálódott, egyrészt a művészet számára nyitva álló terület szűkült le, kimaradt a művészet elméletéből a sajátosan művészi-alkotói mozzanat, másrészt számtalan ellentmondás keletkezett, mert a felvilágosodás kora sokkal fejlettebb, sokkal magasabb színvonalon álló művészi gyakorlatának mégiscsak az esztétikában kellett elméleti visszatükröződést keresnie, és a gyakorlat értékes vívmányai ellentétbe kerültek a merev ismeretelméleti kiindulópontokkal.

A német klasszikus idealizmus itt is azt a feladatot tűzte ki maga elé, hogy gondolati síkon kidolgozza a művészet aktív, alkotó mozzanatát, a sajátosan művészi elvet. De éppen az utánzás elméletének esetében jelent számára az idealista kiindulópont áthághatatlan korlátokat. Mert a mechanikus utánzáselmélet valódi gondolati túlszárnyalása csak akkor lehetséges, ha annak kiindulópontját helyesnek ismerik el, s ha a külvilág dialektikus mozgásban levő objektivitásának mélyebb, teljesebb, következetesebben *materialista* felfogásához jutnak el ugyanakkor. A németországi klasszikus idealizmus a mechanikus materializmus elleni harcában azonban legfőbb támadását éppen e világnézet ismeretelméleti kiindulópontja ellen intézte, tehát magát a materializmust támadta. Amikor Kant mindenféle tárgyiasságot a megismerő szubjektum produktumának tekint, amikor a magánvaló megismerhetőségét (a tudattól függetlenül létező tárgyét) lehetetlennek nyil-

vánítja, amikor az érzéki benyomásokban (a magánvalónak a szubjektumban keltett affekciójában) csak formátlan anyagot lát, amely csak a megismerő szubjektum apriorisztikus kategóriáitól nyerheti el formáját, tárgyiasságát, esztétikájából, mely ennek az ismeretelméletnek az alapján áll, hallgatólagosan az egész utánzási elméletet el kell távolítania. Azokat a mélyreható ellentéteket, melyek ebből a kanti esztétika számára keletkeznek, nagy vonalakban érintettük már az esztétikai tárgyiasság kérdésének, a tiszta és a járulékos szépség kérdésének tárgyalásakor. Itt csak annyit szeretnénk kiemelni, hogy a kanti esztétikának ez a koncepciója, minden ellentmondásossága ellenére, elsőként fogalmazza meg valóban radikálisan az alkotó jellegű művészi elv önállóságának tényét. Kant esztétikájának központi fogalmát, az esztétikai eszmét úgy határozza meg, mint „a képzelőerőnek azt a képzetét, amely sok gondolkodásra késztet, anélkül azonban, hogy vele bármely gondolat, azaz *fogalom* adekvát lehetne, amit ebből eredően semmiképpen nem tud elérni és megértetni a nyelv. – Könnyen belátható tehát, hogy ez egy észeszme ellenpárja *(pendant-ja),* amely viszont olyan fogalom, amellyel semmiféle *szemlélet* (a képzelőerő képzete) nem lehet adekvát. A képzelőerőnek (mint alkotó megismerőképességnek) ugyanis igen nagy hatalma van, hogy mintegy új természetet teremtsen olyan anyagból, melyet viszont a valódi természettől nyert." Nem nehéz bebizonyítani, mennyire mesterkélt, milyen idealistán, fellengzősen felfújt ez az elv. Azt sem nehéz kimutatni, hogy Kant azáltal, hogy egyfelől a tárgyi valóságot, mint az ész termékét fogja fel (fogalom), másrészt az észt és a képzelőerőt mereven és mechanikusan elválasztja egymástól, szükségképpen jut üres és abszurd következtetésekhez. Azonban éppúgy világos, hogy Kant ugyanakkor, ha fellengzős és túlhajtott formában is, a művészi képzelet önállósága és aktivitása felismerésének útjára lép, és ily módon valóban előrelép, túllép a mechanikus materializmus utánzási elméletén. A művészi tevékenység vonatkozásában csakugyan „mintegy új természet megteremtéséről van szó olyan anyagból, melyet viszont a valódi természet" ad, természetesen azzal a döntő megszorítással, hogy ez a „mintegy . . . más természet" az objektív valóság dialektikus visszatükrözése kell hogy legyen.

Az objektív valóság visszatükrözésének gondolatát Kant szubjektivista módon eltorzítja, és a feje tetejére állítja. Ennek ellenére: koncepciója tartalmazza a valóság lényegéhez a gondolkodáson és a művészeten keresztül történő tükröző közelítés mozzanatát, a szubjektum aktív szerepének hangsúlyozásával éppen a lényeg tükrözésekor. Megsejti azonkívül még a szubjektum által játszott aktív szerep szükségszerűségének objektív alapjait is, amikor a lényeg megjelenésformájának és a tudatjellegű tükrözés eszközeinek (gondolkodás, művészet) a diszkrepanciáját hangsúlyozza. Természetes, hogy ezek az objektív feltételek Kant koncepciójában hasonlóképpen szubjektivizáltak, és egymást mereven kizáró módon kerülnek egymással szembe. Az egységes, csak különféleképpen visszatükrözött objektív valóság helyére a szubjektív és egymástól mereven, átmenetek nélkül elválasztott „eszmék" lépnek. Ezért torzul el ebben a felfogásban nemcsak a művészet önállóságának jól megsejtett alapja (fogalom és szemlélet egymást kizáró ellentéte), hanem a mechanikus utánzáselméleten való túllépés ténye is. A „mintegy más természet" valóságos, objektív mintaképe szubjektív elmeszüleménnyé sekélyesedik.

A klasszikus német filozófia és irodalom egész fejlődése szempontjából igen jellemző, hogy a művészi fantázia öntevékenységét és önállóságát mindvégig túlhangsúlyozza. Nemcsak az alapjukat képező ismeretelméleti idealizmus miatt – a főok persze ez –, hanem a mechanikus materializmus utánzáselmélete elleni éles polémia okán is. A művészi elvek önállóságának és öntevékenységének ebben a nagyon polemikus élű kidolgozásában még olyan írók is paradoxiáig menően hangsúlyozták ezt az önállóságot és öntevékenységet, alaposan túllőve persze a célon, akik távol álltak Kant szubjektív idealizmusától. Így Hegel esztétikájában a természet utánzását teljességgel, mint valami alárendelt, csökkent értékű „ügyességet" kezeli. S olyannyira túlhangsúlyozza ennek során a technikai virtuozitást, hogy véleménye szerint az utánzás elvében „a szépség tárgya és tartalma teljességgel közömbösnek bizonyul". „Mert már nem arról van szó itt, hogy milyen is az, *ami* utánzandó, hanem csak arról, vajon *helyesen* történt-e az utánzás maga." Goethe pedig Diderot *Kísérlet a festészetről* című munkájához fűzött polemikus megjegyzéseiben bevallottan para-

dox módon így fogalmaz: „A művésznek nem az az elsőrendű feladata, hogy a természet iránt tanúsítson hűséget, lelkiismeretességet, mint inkább – hogy a művészet iránt. A természet leghívebb utánzása révén sem született még soha műalkotás. Valamely műalkotásból azonban majdhogynem teljességgel hiányozhat a természet, és mégis rászolgálhat a dicséretre."

A klasszikus német esztétika lényeges és helyes felismerései természetesen nem a túlhajtott, idealisztikus paradoxonokban állnak, hanem abban, hogy – túllépve a közvetlenül adott valóság közvetlen utánzásán – a lényeg művészi ábrázolásának és a jelenségek törvényszerűségeinek elméletére törekedett. Tehát azt kísérelte meg, hogy a mechanikus utánzási elmélettel a művészi ábrázolás dialektikus elméletét állítsa szembe.

Az a kísérlet, hogy megpróbált túllépni a mechanikus materializmuson, egyszerre tanúsítja az objektív idealizmus nagy vívmányait és határait is. (Az imént idézett élesen elítélő kivétel a közvetlenül adott valóság mechanikus ábrázolásával kapcsolatban nem véletlenszerűen kihegyezett megfogalmazás.) A klasszikus korszak objektív idealizmusa egyrészt éppen abban haladja meg Kantot, hogy a lényeget, amire mind a megismerésnek, mind a művészetnek irányulnia kell, s amelynek a tudat által történő ábrázolása mindkettőnek feladata, mint *valami objektívet* határozza meg. Másrészt kísérletet tesz arra, hogy a mechanikus materializmust azáltal haladja meg, hogy rámutat jelenség és lényeg mélyreható különbségére. Bármily erőteljesen dolgozta is ki Goethe, különösen pedig Hegel, jelenség és lényeg dialektikus összefüggésrendszerét, művészetelméletükben – részben éppen a mechanikus materializmussal folytatott polémia következményeképpen – a hangsúly a különbségen, sőt, a kettő között tátongó szakadékon van. De ennek csak részben a polémia az oka. Mert az objektív idealizmus számára ez az objektívnek tekintett lényeg *valamiféle szellemi, nem-materiális.* Az a feloldhatatlan ellentét, mely ebben a központi kérdésben megmutatkozik, nevezetesen a tudattól független szellemi „lényeg" feltételezése, végigvonul az objektív idealizmus minden gondolatsorán, és arra kényszeríti ennek az irányzatnak a legnagyobb gondolkodóit, hogy éppen a központi kérdésekben „módszere és tartalma tekintetében egy-

aránt idealisztikusan a feje tetejére állított materializmus" (Engels) és a szubjektív idealizmushoz, sőt a teológiai fogalomalkotáshoz való visszacsúszás között ingadozzanak ide-oda. A központi kérdésben jelentkező ellentmondás következtében azok a megfogalmazások is kétes fényben csillognak, amelyek pedig a valóság dialektikus ábrázolásának mélyértelmű és messze a jövőbe mutatóan aktuális meghatározásait tartalmazzák: az egyes meghatározások helyességét, a valóság irányába ható tendenciák mélységét mindig elhomályosítja az egyidejűleg a tudatban és mégis a tudaton kívül található, egyszerre valóságos és mégiscsak pszeudo-objektív „lényeg" feloldatlansága, tisztázatlansága. Hegel így ír: „A művész ezért nem használ fel mindent a megformálás és a kifejezés során, amit a külvilágban talál, nem használja fel tehát pusztán azért, mert ott megtalálhatja, hanem csak a helyes és a dolog fogalmának megfelelő jegyek érdeklik, ha igazi költészetet akar teremteni, és ha a természetet s annak produktumait, egyszóval a meglevőt választja mintaképéül, nem azért teszi ezt, mert a természet éppen így vagy úgy alakított valamit, hanem azért, mert *helyesen* alakította azt; ez a »helyesség« azonban magasabb rendű, mint a meglevő maga." Látjuk, hogy – a központi kérdés megoldatlan ellentétei ellenére – jelenség és lényeg dialektikus objektivitásának tendenciája sokkal tágabb teret biztosít az esztétikai szubjektum alkotói tevékenysége számára, mint a mechanikus materializmusban, s hogy ugyanakkor ez a tendencia a szubjektum alkotói tevékenységének a külvilághoz való viszonyát milyen összehasonlíthatatlanul konkrétabban és pontosabban határozza meg, mint ahogy erre Kant képes lehetett.

Ez utóbbi vonatkozás különösen Goethénél fejeződik ki igen plasztikusan. Így ír a fentebb már idézett Diderot elleni polemikus cikkében: „A művészet nem vállalja magára, hogy a természettel, annak egész mélységében és kiterjedésében, felvegye a versenyt, a művészet csak a természeti jelenségek felszínéig hatol; ugyanakkor azonban saját mélysége és saját hatalma van; ezeknek a felszíni jelenségeknek legmagasabb rendű, legrendkívülibb mozzanatait rögzíti, miközben felismeri a bennük rejlő törvényszerűséget, a célszerű arányok tökéletességét, a szépség legmagasabb csúcsait, a jelentés méltóságát, a szenvedély fehérizzását."

A klasszikus német idealizmus filozófiájában a mechanikus utánzáselmélet elleni harc szempontjából, valamint abból a célból, hogy kidolgozzák a valóságnak a művészet általi – természetesen objektív idealista alapokon történő – tükrözésével kapcsolatos dialektikus elméletet, döntő szerephez jutott a leszámolás a magánvaló megismerhetetlenségének elméletével. Mert csak ezután, csak a megismerhető és megismert magánvalóból lehetett kialakítani azokat a mértékeket, melyek egyrészt alacsonyrendűnek és mechanikusnak, művészietlennek minősítették a közvetlenül adott valóság puszta utánzását, másrészt a művész által létrehozott „másik természetet" nem hagyták meg a művész szubjektív önkényének prédájául, nem hagyták, hogy valamely tárgya-nincs, tiszta szépség formalisztikus mértéke alapján kerüljön megítélésre, mint ahogy ezt Kantnak tennie kellett. Ennek a munkának a keretei nem teszik lehetővé, hogy teljes terjedelmében, különböző szakaszaiban bemutassa ezt a fejlődési folyamatot. Arra utalhatunk csupán röviden, hogy Schelling és Hegel jenai együttműködése vezetett mind ismeretelméleti, mind esztétikai síkon ehhez az eredményhez. Schelling *Művészetfilozófiá*-ja elsőként fogalmazza meg a kérdést a maga teljes tisztaságában. *„A művészet igazi konstrukciója nem más, mint formáinak a dolgok formáiként való ábrázolása, ahogyan a dolgok önmagukban vagy az abszolútban léteznek."* Ezzel, úgy látszik, filozófiailag megalapozta a valóságnak a művészet általi dialektikus ábrázolásával kapcsolatos elméletet. Elég azonban csupán beleolvasni Schelling további fejtegetéseibe, hogy lássuk: itt ugyan előrehaladás történt a magánvaló megismerhetőségének kanti tagadásában jelentkező szubjektív agnoszticizmus elvetése irányában, az eredmény azonban nem egyéb, mint valamiféle objektív idealista misztika. Schelling ugyanis a következőképpen folytatja gondolatmenetét: „Mert a 21. tétel szerint az Univerzum Istenben örök szépségként és abszolút műalkotásként formáltatott; így tehát hasonlóképpen abszolút szép és abszolút igaz minden dolog, ahogyan magánvalóan avagy Istenben létezik. Aminek következtében a művészet formái is, mivel szép dolgok formái, a dolgok formái olyképp, ahogyan azok Istenben vagy magánvalóan léteznek, s mivel minden konstrukció az abszolútban létező dolgok ábrázolása, a művészet

konstrukciója nem egyéb, mint *formáinak* a dolgok formáiként való *ábrázolása,* ahogyan a dolgok az abszolútumban léteznek . . . A művészet a dolgok formáinak *reális* megjelenéseként nyilvánul meg, ahogyan a dolgok magánvalóan léteznek – vagyis az ősképek formáinak ábrázolásában."

Első pillantásra ez az egész elmélet a platóni ideatan másolatának látszik. Adva van azonban az a lényeges különbség, hogy Platónnál (*Az állam*-ban) a valóság tárgyai a transzcendens ősképek képmásai voltak, amiért is Platón a művészetet a kópia kópiájaként bírálta, mivel az csupán a képmás utánzása, nem pedig az eredetié. Schelling ezzel szemben azt a feladatot szabja a művészetnek, hogy a magánvalót, a dolgokat, az ősképeket másolja. A schellingi ősképek tehát annak a törekvésnek az idealista misztifikációi, amely az objektív valóság, a magánvaló igazi megismerésére irányul, arra, hogy annak lényegét, annak törvényszerűségeit a művészet és a megismerés tárgyává tegye, s ezt a folyamatot – ellentétben Kanttal – a dolgok valódi lényegének irányába való előrehatolásként fogja fel. Ebben az értelemben beszél Marx is Schelling „őszinte ifjúkori gondolatá"-ról. A platóni filozófiával való kapcsolat, az a kísérlet, hogy a platóni ideák tanát a régi materializmus mechanikusan közvetlen objektivitásának felülmúlását szolgáló eszközként s ugyanakkor a szubjektív idealizmus agnoszticista következtetéseinek meghaladására használja fel, egyáltalán nem Schelling különös sajátsága. A reneszánsz óta betölti a platóni ideatan ezt a szerepet *is* a filozófiatörténetben; hadd utaljak itt csupán a deista materialista Shaftesbury esztétikájának platonisztikus elemeire.

Ugyanakkor természetes az is, hogy a platóni ideatan sehol nem képes betölteni ezt a küldetést. Nemcsak azért, mert mint tudjuk, minden objektíven tételezett szellemi „lényegiség" elkerülhetetlenül csupán látszólagos objektivitással rendelkezhet, hanem az ideák világával kapcsolatos platóni koncepció feloldhatatlanul statikus jellege miatt sem. Mert ha a dolgokat és törvényszerű viszonyaikat efféle örök ősképek másolataiként gondoljuk el, a lényeg irányába (az eszmék, az ősképek irányába) való előrehatolás mindig a szubjektum aktív közreműködése nélküli, merőben mechanikus reprodukció jellegét ölti fel. Platón

maga sem véletlenül tekinti a szubjektum funkcióját a megismerés folyamatában valami már egyszer tudottra való visszaemlékezésnek; ezzel a megfogalmazásával nagyon kifejezően utal éppen a lényegre irányuló megismerés statikus, mechanikusan leképező és ismétlő jellegére. A szubjektum csak negatív értelemben aktív, amennyiben ti. a jelenségvilág közvetlenségén túllépve, a lényegig, az ideákig hatol előre. Az esztétika számára ily módon az a helyzet áll elő, hogy a lényeg már *teljességgel megformált,* úgyhogy a művészi ábrázolás, a művészi megformálás egyfajta tautológiává lesz. Platón éppen ezért hívebb saját ideatanához, következetesebben jár el, mint követői, amikor a művészetet fölösleges dologként, tautológiaként elveti. Másfelől viszont éppen ily módon válik még érthetőbbé, miért kereshettek a mechanikus materialisták közül többen is kapcsolatot esztétikájukban a platóni ideatanhoz: az ideák világának művészi reprodukciója nem egyéb, mint az objektív valóság leképezésével kapcsolatos mechanikus materialista elmélet idealista módon felfújt párhuzama. A platóni ideatanhoz való menekülés idealista formában ugyanazokat a nehézségeket ismétli meg, amelyeket a mechanikus materializmus materializmusként nem tudott megoldani. Csak a közvetlenségen való túllépés jelent előrehaladást, minthogy itt már a jelenségen túlmenően a lényeget keresik. A „hová" és a cél mibenléte azonban itt misztikus ködbe vész. Ugyanakkor a platóni ideatan eme misztikusan derengő elégtelensége a mechanikus materializmus okozta nehézségek megoldásában hatásának és vonzerejének egyik fontos alkotóeleme.

A platóni ideatanhoz való visszanyúlásra mindig ott kerül sor, ahol a gondolkodók a magánvaló megismerhetőségének elismerése ellenére sem képesek még arra, hogy eljussanak jelenség és lényeg dialektikájának felismeréséhez. Ezt a lépést a klasszikus német filozófiában csupán Hegel teszi meg. Ezért kell Schellingnek a megismert magánvalót még a mindenfajta idealizmus esetében eleve szükségszerű mértéken túl is misztifikálnia, egyenesen valamiféle isteni magaslatokig. De ha világosan átlátható is, hogy Schelling módszerének ez a misztifikálás képezi alapját, ha „konstrukciós" módszerét mesterkéltség és önkényesség jellemzi is, mindez nem változtat azon a tényen, hogy döntő lépés tör-

tént itt a valóság művészi ábrázolásának elmélete irányába, ami soha nem lehet a közvetlenül adott valóság naturalista-fényképszerű utánzása.

Schiller ebben a kérdésben is – mint Hegel kiemeli – összekötő kapocs Kant és Schelling között. Schiller elméletének kétarcúsága abban áll, hogy ő soha nem szakad el ismeretelméletileg a magánvaló megismerhetőségének kanti tagadásától, saját művészi gyakorlata viszont arra kényszeríti, hogy éppen a természet művészi ábrázolásának kérdésében túllépjen Kanton. Nagyon érdekes megfigyelni, milyen hamar felbukkan Schillernél a valóság olyan művészi ábrázolásának követelménye, amely túlmegy az adott közvetlenségben való szolgai megragadáson. Fiatalkorában írt műve, *A jelenkori német színházról,* a következő feladatot szabja a művészet számára: „Azt kellene gondolnunk mindenekelőtt, hogy az emberi élet *nyílt tükre,* amelyből a szív legtitkosabb rezdülései is fényesen és *al fresco* (frissen) verődnek vissza, ahol erény és bűn mindenfajta fejlődése, a boldogság legzavarosabb intrikái, a legmagasabb Gondviselés sajátos ökonómiája, mely a valóságos életben oly gyakran vész el szem elől, végtelen láncolat mivoltában, ahol, mondom, mindez, legkisebb felületével, legapróbb formájával együtt felfogva, a legtompább szem számára is jól látható – templom ez, ahol az igazi, természeti Apollón, mint egykor Dodonában és Delphoiban, aranyorákulumokat szól közvetlenül a szívhez . . .” Az írók feladataként pedig a következőket jelöli meg: „Készítsenek elő bennünket a kis dolgok harmóniájáról a nagy dolgok harmóniájára, a részek szimmetriájáról az egész szimmetriájára, mutassák meg, hadd csodálhassuk az előbbiben az utóbbit. Ebben a tekintetben bármely elnézés igazságtalanság az örök lényeggel szemben, amelyet a *világ* végtelen körvonalai, nem pedig egyes kiemelt töredékek alapján kell megítélni. A természet *leghívebb* másolása esetén is, bármily pontosan kövesse is szemünk, veszni hagyjuk a Gondviselést, mely pedig a század általunk elkezdett művére talán csak a következő században ütné rá pecsétjét.” E fejtegetések minden zavarossága, minden vallási elfogultsága ellenére szembeötlő, hogy az ifjú Schiller a természet leképezésének – ő ráadásul a másolat szót használja – gondolata mellett tart ki,

ugyanakkor azonban olyan gondolati mértéket keres, persze hiába, amely a lényeges, a törvényszerű kiválasztását a közvetlenül adott valóság zűrzavaros teljességéből lehetővé tenné.

A kanti filozófiával való számvetés időszakában Schiller kétségbeesetten keresi a módját, hogy ennek a filozófiának a keretei között maradhasson, megőrizhesse annak vívmányait a művészi alkotófolyamat öntevékenységét és önállóságát illetően, ugyanakkor azonban mértéket találjon a művészi ábrázolás objektivitására, normát, amelyen a műalkotás belső összhangja mérhető. Tehát a kanti filozófia keretei között keresi azt a helyet, ahova filozófiailag beilleszthetné azt a saját művészi gyakorlata számára nélkülözhetetlen elvet, mely a művészi ábrázolásnak a külvilág lényegével, törvényszerűségeivel való egybehangolásában áll. Megoldása azonban olyan rendkívüli módon kiagyalt és mesterkélt, hogy későbbi elméleti munkássága során teljességgel el is ejti. Igazi kantiánusként ugyanis a tárgyaknak csak kétféle meghatározását ismeri el. Az egyik a képzetek meghatározása az elméleti ész által, a másik pedig a cselekedeteké a gyakorlati ész által. Az esztétika tárgya e fogalmak egyike alá sem tartozik, formáikkal mégis összhangba kell kerülnie. (Schiller azzal a reménytelen kísérlettel bajlódik itt, hogy természetadta beállítottságát, miszerint a művészi alkotás tárgyainak összhangban kell lenniük a valósággal, belekényszerítse a kanti terminológia keretei közé.) Schiller számára tehát igen nehéz lenne a megfelelő megfogalmazásra lelni. „Ezért talán helyesebb kifejezés, ha azokat a képzeteket, melyek nem az elméleti észnek köszönhetik létüket, mégis annak a formáival vannak összhangban, fogalmak utánzásának, azokat a cselekvéseket pedig, melyek nem a gyakorlati ész következtében léteznek, mégis annak a formáival vannak összhangban, szabad cselekvések utánzásának, röviden, ha mindkettőt az ész utánzásának (analógia) neveznénk." Látjuk, hogy ez a megoldás, melyet Schiller itt igen mesterkélten és bonyolultan megfogalmaz, nem egyéb, mint – bevallatlanul is – platonizáló ideatan, a művészet ábrázolhatóságának elmélete az ideákkal szemben, amit Schiller itt a kanti filozófiába, mondhatni, becsempész. Schiller tehát sokkal következetlenebb a leképezhetőség platóni tanának befogadásakor, mint Schelling, mivel ő ki-

tart a magánvaló megismerhetetlensége mellett, ami által azután az ideák leképezése saját kiindulópontját illetően is ellentmondásossá válik, ugyanakkor persze éppen ez az agnoszticizmus óvja meg őt attól, hogy eszmevilágát, miként Schelling tette (a magánvaló dolgok: Istenben való dolgok), valamiféle teológiai mítosszá költse át.

Kései elméleti írásaiban Schiller kerüli, hogy kimondottan visszatérjen ezekre a kérdésekre. Ugyanakkor azonban egészen könnyű kézzel, minden különösebb gátlás nélkül kezeli a leképezhetőség, az utánzás kérdését: mindig saját gyakorlata elméleti megfogalmazásának szükségletei szerint. Azaz szüntelenül utánzásról beszél, és ezen a külvilágban található tárgyak lényeges jegyeinek utánzását érti, anélkül hogy még egyszer felvetné azt az ismeretelméleti kérdést, mi is az, ami a valóságból utánzásra kerül. Ebben a vonatkozásban a legjellemzőbb *A tragikus művészetről* szóló tanulmánya, melyben az utánzás, valamely cselekvés utánzásának, egy eseménysor utánzásának az egész cselekvés utánzásának stb. arisztotelészi fogalmát használja fel, anélkül hogy arra a kérdésre akár csak egyetlen szóval is kitérne, mi az, ami utánzásra kerül: eszme vagy empirikus jellegű-e. Csak sokkal később, *A messinai menyasszony* című drámájához írt előszavában veti fel újra elvi síkon ezt a kérdést. Egymást kizáró ellentétpárba állítja itt az igazság és a valóság fogalmát. A művészetfelfogás és a művészeti gyakorlat két szélsősége ellen küzd. Az egyik a természet utánzása. Aki ezt az elméletet követi: „hű festője lehet a valóságnak, véletlenszerű jelenségekig jut majd el, de soha nem lesz képes megragadni a természet szellemét. Csak a világ anyagát adja vissza számunkra művében; ez a mű azonban éppen ezért nem a mi művünk lesz, nem alkotó szellemünk szabad terméke . . .” A másik szélsőség „nem fog törődni semmiféle igazsággal, hanem csak játszik a világ anyagával, csak arra törekszik, hogy minél fantasztikusabb és bizarrabb kombinációkkal lepjen meg bennünket”, amit pedig létrehoz, nem lesz egyéb, mint „látszat és a dolgok habja”. A valódi művészet elkerüli mindkét végletet. „Az azonban, hogy miként legyen a művészet egyszerre ideális és mégis – a szó legmélyebb értelmében – reális, hogyan lehet és kell majd a valóságot teljesen elhagyni,

és mégis a természettel a legapróbb részletekbe menően összhangba kerülni, ez az, amit kevesen fognak fel, ez az, ami a költői és a képzőművészeti alkotásokat oly szemet káprázta tóvá teszi, mivel a két követelmény, úgy tetszik, egymást egyetlen közös ítéletben oldja fel... A két követelmény olyannyira kevéssé áll ellentmondásban egymással, hogy inkább – egy és ugyanaz a kettő; s a művészet ily módon csupán azáltal igaz, hogy teljességgel elhagyja a valóságot, és tisztán ideális jellegű lesz. Maga *a természet* a szellem eszméje csupán, olyan eszme, melyet az érzékelés soha nem ragadhat meg. A jelenségek mindenütt fedik, ő maga azonban soha nem jelenik meg. Csak az ideál művészetének lehetséges, helyesebben: ennek a művészetnek feladata, hogy a mindenségnek ezt a szellemét megragadja, és testtel bíró formában rögzítse. Még ez a művészet sem tudja ezt a szellemet soha érzékelni, képes azonban, hogy képzelőerejével megidézze, s ily módon valódibb legyen, mint maga a valóság, reálisabb, mint bármiféle tapasztalás. Ebből adódik, hogy a művész a valóság egyetlen elemét sem tudja felhasználni oly módon, ahogyan találja őket, s hogy művének minden részletében eszmeinek kell lennie, ha azt akarja, hogy a mű egésze realitással rendelkezzen, és a természettel összhangban legyen."

Ismeretelméleti szempontból ez a fejtegetés olyan zavaros, amilyen csak egyáltalán lehet. Schiller megtartja itt a kanti szubjektív ismeretelméletet (a természet: a szellem eszméje), ugyanakkor azonban konkrét fejtegetéseiben egyetlen pillanatra sem törődik azzal az ellentmondással, mely így saját ismeretelméleti kiindulópontja vonatkozásában keletkezik, és az igazságról olyan konkrét értelemben szól, mintha már a hegeli dialektika alapján állna. Ebből a kiindulópontból tesz egy egész sor mély és találó megállapítást. Saját ismeretelméleti álláspontja, mely e fejtegetésekhez képest hátramaradottnak ítélhető, természetesen a döntő dialektikus kérdésekben, különösen lényeg és jelenség összefüggésének kérdésében jócskán érvényesül. Mivel Schiller, a kanti alapokból kiindulva, a kettőt élesen és kizárólagosan különválasztja, konkrét összekapcsolásukat, amire pedig a művészi gyakorlat teoretikusaként szüksége van, csak misztikus *salto mortáléval* képes megteremteni. A művészet – mint később Schellingnél – az igaz-

ság, az eszme megismerésének organonja lesz; az eszméé, egyébként a hétköznapi, normális emberi megismerés számára elérhetetlen.

Persze ezt a fordulatot is előkészíti bizonyos értelemben *Az ítélőerő kritikája.* Híres paragrafusai, amelyekben Kant hipotetikusan egy „szemlélő ítélőerőt" konstruál, mint az emberi értelmen kívüli értelem tulajdonságát, olyanét, mely „intuitív értelemmel" az emberi gondolkodás (az általános és a különös) antinómiáin túllép, Schiller számára e felfogás kapcsán döntő szerepet játszanak csakúgy, mint ahogy Goethe, Schelling és mások esetében is döntő fontosságúvá váltak. Kantnál azoknak az ellentmondásoknak a misztifikáló és hipotetikus jellegű szintéziséről van szó, amelyek – felfogásuk szerint – az emberi értelem számára feloldhatatlanok. Schelling ebből a dialektikus szintézis misztikus orgánumát alkotja meg. Schiller itt is kettejük között foglal helyet: gyakorlatilag alkalmazza már a dialektikának ezt a misztikus előlegzését, anélkül hogy valamiféle ismeretelméletben lehorgonyozná.

E több mint ingatag ismeretelméleti alapvetés ellenére világosan látszik, hogy Schiller hatalmas lépést tett itt a nem-fotografikus realizmus irányába. Megfogalmazásai, melyek a valóság elhagyását, a részleteknek a valósággal való egybe-nem-esését, az Egész ideális jellegét s épp ezáltal a természettel való egybehangzást illetik, sokkal inkább stilisztikailag, mintsem tartalmilag paradox jellegűek. Tartalmilag a schilleri megfogalmazás a nagyrealizmus, Goethe, Balzac és Stendhal realizmusának igen jelentős alkotói alapelveit fejezi ki. A stílusban megnyilvánuló paradox jelleg persze lényegibb annál, mint hogy csupán túlhajtott megfogalmazásnak tekinthetnénk. Amikor Schiller a valóság *„egyetlen elemét"* sem akarja átvenni, amikor azt követeli, hogy a művészet *„teljességgel* távolodjon el a valóságtól", ebben nemcsak a nagyrealizmus irányába való előretörését gátló ismeretelméleti idealizmusa jut kifejezésre, hanem jelenség és lényeg kantiánus-merev szembeállítása is. Goethe és Hegel szintén a műalkotás egészének „ideális" jellegére törekedett; s Balzac is úgy nyilatkozott, hogy *Emberi színjáték*-ának világa „a mű saját, külön világa". De Goethe, Hegel, Balzac tudta, hogy bár a műal-

kotásnak ez az „ideális", ez a „saját, külön" világa messze felülemelkedik a közvetlenül adott valóság véletlenszerűségén és minden zűrzavarán, ugyanakkor azonban: abból nő ki, az élteti, „egy szív, egy lélek" azzal, mert egylényegű vele, mert a jelenségvilágtól való menekülés csak látszólagos, valójában azonban ugyanaz a belső törvényszerűség ölt itt is testet. Schiller azonban gondolatilag széttépi ezt a köteléket jelenség és lényeg közt. Ezért kellett a nagyrealizmus irányába tett zseniális előnyomulásának szükségképpen a szubjektív idealizmusban megrekednie.

III. Az objektív dialektika problémái és az idealizmus korlátai

Esztétikájának történeti részében Hegel a következőképpen határozza meg Schiller jelentőségét az esztétika dialektikus módszerének kidolgozása terén: „A szépet tehát az ésszerű és az érzéki egybekovácsolódásának nyilvánítja, s ezt az egybekovácsolódást az igazán valóságosnak ... Az általánosnak és a különösnek, a szabadságnak és a szükségszerűségnek, a szellemiségnek és a természetinek ezt az *egységét* – amelyet Schiller a művészet elveként és lényegeként tudományosan felfogott, s amelyet a művészeten és az esztétikai műveltségen keresztül szakadatlanul igyekezett életre kelteni –, ezt az egységet később, mint *magát* az *eszmét*, a megismerés és a létezés elvévé tették, s az eszmét ismerték el az egyedül igaznak. Ezzel a tudomány *Schellingnél* az eszme abszolút álláspontjáig jutott ..." A teoretikus Schiller történelmi szerepének és jelentőségének ez az értékelése nézeteinek eddigi elemzése után nem lephet meg bennünket, még ha kétségtelen is, hogy Hegel, amikor jelentős elődjének munkásságát ilyen közvetlen módon méltatja az esztétika dialektikus elvének kidolgozása terén, a hangsúlyt kizárólagosan Schiller pozitív érdemeire helyezi, és ingadozásait, félmegoldásait nem teszi kritika tárgyává. Ez azonban inkább csak a beállítás kérdése, nem pedig maga a dolog érdemi része. Mert Hegel minden művében bírálja Kantot, Schellinget pedig *A szellem fenomenológiájá*-nak bevezetőjében, méghozzá olyan élességgel, hogy elképzelhetetlen lenne, hogy

Schiller Kant és Schelling között betöltött ingatag közvetítő szerepe elkerülte volna a figyelmét.

Nincs rá módunk most, hogy legalább vázlatosan is ismertessük a dialektikus módszerek elveinek kialakulását, azok további útját a klasszikus német filozófiában. Itt csupán néhány számunkra rendkívüli fontosságú kérdést ragadhatunk ki, és tehetünk rövid elemzés tárgyává, aminek során viszont elengedhetetlen, hogy legalább e fejlődésmenet legjellemzőbb vonásait röviden ne tárgyaljuk. Ellentétben azzal a móddal, ahogyan ezt a kérdést a polgári filozófiatörténetekben tárgyalni szokás, ahol az a látszat, mintha Kant filozófiájától ismeretelméleti teóriáinak Fichte és Schelling általi továbbfejlesztése révén egyenes út vezetne Hegelhez, a valóságban ez az út rendkívül egyenetlen volt, ugrások tarkították, s a dialektika csupán e fejlődésszakasz lezárásakor, Hegelnél jelenik meg, ismeretelméletként. Ez nem véletlen. Mert miként már bevezető megjegyzéseinkben rámutattunk, az ellentmondásról szóló tan felvétele a filozófiába, s vele párhuzamosan a formális logikán való túllépés nem olyan probléma, mely – mint azt a polgári filozófiatörténészek állítják, és elhitetni szeretnék – magából a filozófia talajából sarjadt volna. Éppen ellenkezőleg. Miután a természet és a történelem valamennyi jelenségének ellentmondásos jellege régóta világosan és bizonyítottan áll, a filozófia a maga részéről még mindig a leghevesebben tiltakozik azellen, hogy az objektív valóság ilyesfajta struktúráját filozófiailag elismerje, s a valóságnak megfelelő logikát és ismeretelméletet dolgozzon ki. A klasszikus német filozófia fejlődésvonala ismeretelméleti síkon tehát olyasféleképpen alakul, hogy egyrészt az ellentmondások egyre élesebben színre lépnek ugyan, s kidolgozásukra is sor kerül, másrészt azonban a logika terén a filozófusok továbbra is kitartanak az azonosság tételének dialektika előtti álláspontja mellett, hogy az ellentmondások egységét vagy lehetetlennek (az emberi értelem számára felfoghatatlannak) tartják, vagy valamiféle misztikus szférát konstruálnak, melyben az ellentmondások feloldhatók és egységgé alakíthatók, olyan formában azonban, melyben minden, ami egyáltalán ellentmondásos jelleg lehet, kihuny, s ezek után lehetségessé válik, hogy az ellentmondások minden ellentmondásos-

ságon túli azonosságát kinyilváníthassák. Hegel az első, aki az ellentmondások egységét „azonosság és nem-azonosság azonosságának" formájában fogalmazza meg, vagyis ő az első, aki azonosság és ellentmondás viszonyát úgy fogja fel, hogy „ha rangsorolásról lenne szó, és mindkét meghatározás megőrizné egymástól elhatárolt jellegét, az ellentmondást kellene mélyebbnek és lényegibbnek tartanunk. Mert vele szemben az azonosság csupán az egyszerűen adott közvetlenség, az élettelen lét meghatározása, az ellentmondás azonban minden *mozgás és elevenség gyökere;* minden *csak akkor mozog,* csak akkor munkál benne az *ösztön* és a *tevékenység,* ha ellentmondást tartalmaz." S minden olyan felfogás, folytatja Hegel, mely az ellentmondásnak ezt a fölérendelt és objektív jellegét nem ismeri el, szükségképpen torkollik szubjektivizmusba a végén. Mert az ellentmondást ily módon „a szubjektív reflexiók körébe utalja, mintha azok tételeznék, vonatkozásuk és összehasonlításuk által".

Az azonosság metafizikus tételéhez való ragaszkodásának az a következménye, hogy a Hegel előtti egész klasszikus idealizmus (Schellinget is ideértve) képtelen volt túllépni ezen a szubjektivizmuson. E szubjektivizmus megnyilvánulási módja nagyjából egészéből két főáramlatot mutat, melyek természetesen a valóságban nem különülnek el ilyen élesen egymástól, éppen ellenkezőleg: igen sok átmeneti fokozatot és keveréktípust adnak. Az egyik főirány, melynek első nagy elméleti reprezentánsa Kant, tudatunk számára feloldhatatlannak és szükségszerűnek ismeri el a jelenségvilágban adott ellentmondásokat. Ily módon tehát az ellentmondások mozgalmas egységéből valamiféle antinómiarendszer merev szembeállítása keletkezik. Ez az irányzat az ellentmondásokkal kapcsolatos szükségszerűen agnosztikus következtetésekre jut, nevezetesen kimutatja, hogy valamennyi egymásnak ellentmondó kategóriát szükségképpen gondoljuk, de soha nem tudjuk eldönteni, hogy egy-egy ilyen meghatározás megokolása vagy cáfolata a helyes (például szabadság vagy szükségszerűség). Kant transzcendens dialektikája *A tiszta ész kritikájá*-ban e felfogás legjelentősebb és történetileg is legfontosabb megfogalmazását jelenti.

A másik főirány ugyancsak az ellentmondások polgári szem-

beállításának elismeréséből indul ki, ugyancsak tagadja annak lehetőségét, hogy a normális emberi értelem ezeket az ellentmondásokat feloldhatja. Ugyanakkor valamiféle emberentúli, természetfeletti, misztikus megismerési képességet posztulál, melyek viszonylatában azután minden ellentmondás látszólagosnak bizonyul csupán. A klasszikus német filozófián belül Schelling képviseli a legkiforrottabban ezt az irányzatot. Egyrészt rendíthetetlenül kitart amellett, hogy a dialektikus szintézis valamiféle abszolút azonosság helyreállítása, minden szembenállás megszüntetése, másrészt viszont ezt a szintézist a normális emberi értelem szféráján kívülre helyezi. Szerinte rendkívüli adottságra, különös zsenialitásra van szükség ahhoz, hogy valaki az igazi filozófia, az „intellektuális szemlélet" magasára emelkedhessen. „Aki pedig nem rendelkezik mindezzel, nem is érti, mit mond – folytatja Schelling –, így tehát ilyesmi nála nem is lehet adva . . . Mert a filozófusban ennek egyszerre kell karakterré, megmásíthatatlan szervvé, készséggé válnia, melynek segítségével azután mindent úgy szemlélhet, ahogyan az az eszmében megjelenik."

Mint már mondottuk, a két főirányzat között számos átmenet található. Filozófiatörténeti szempontból különösen fontos *Az ítélőerő kritikájá*-nak hatása, ahol ugyanis megfogalmazásra került – természetesen csak hipotetikus-agnosztikus módon – az iménti „intuitív értelem". Közös a két irányban az is, hogy egyikük sem tudja helyesen megragadni jelenségnek és lényegnek az objektív dialektika kibontakozása szempontjából döntő jelentőségű összefüggését, hogy mindkét irányzat számára fennmarad továbbra is jelenség és lényeg régi, dialektika nélküli gondolati szakadéka. A döntő szétválás nem is a tiszta filozófia síkján történik. Sokkal inkább az objektív valóság ennek az alapja, a társadalmi ellentmondások, melyekkel e filozófiák mindegyike megpróbál a maga módján megbirkózni. Eddigi elemzésünk során ismételten rámutattunk már arra, milyen jelentős befolyást gyakorolt a kapitalista termelés és a polgári társadalom ellentmondásainak nyílt színrelépése a németországi idealista dialektika fejlődésére. Az, hogy ezeket az ellentmondásokat (általános és különös, nem és egyén, szabadság és szükségszerűség stb.) a filozófia hogyan fogalmazza meg, hogy megoldásukat milyen irányban keresi, mesz-

szemenően a kapitalista társadalomban levő ellentmondások jelentkezésének tükröződése. Ha az ellentmondásokat a filozófia valamely merev antinómia formájában fogja fel, mely „gondolkodásunk" örök, áthághatatlan keretét alkotja (azaz: idealista filozófiai álláspontról nézve, az emberi létezés keretét), úgy efféle felfogás alapját egy lényegében liberális állásfoglalás képezi, nevezetesen az a felfogás, hogy ennek az ember számára (azaz: a burzsoá számára) egyedül lehetséges világnak a keretein *belül* „végtelen progresszus", végtelen evolúció zajlik le. Ha viszont az ellentmondások feloldása misztikus transzcendencia síkjára kerül, olyan jellegű filozófia keletkezik, mely alkalmas arra, hogy a kibontakozó kapitalizmus elleni romantikus tiltakozást gondolatilag formába öntse, filozófiailag támogassa.

Ami most már Schillernek az objektív dialektika legfontosabb kérdéseivel kapcsolatos állásfoglalását illeti, láthatjuk az eddigiekből is, hogy a magánvaló megismerhetőségének kérdésében a kanti álláspontot őrzi meg. Ennek Schiller számára az a következménye, hogy éppen az esztétika döntő fontosságú kérdésében, abban a kérdésben nevezetesen, mi a szerepe a jelenség, a látszat objektivitásának az esztétikában, ő sem tud elvileg túllépni a szubjektivista-agnosztikus álláspontot.

Ezek a korlátok azonban éppen itt hatnak igazán zavaróan: még sokkal inkább, mint az elmélet más területein. Mert a látszat objektivitásának ismeretelméletileg két fontos előfeltétele van: először is nemcsak a lények objektivitása, hanem a jelenségé is a maga érzékelhető közvetlenségében, ami a lényeget rejti; másodszor a ragaszkodás ahhoz a felfogáshoz, hogy a jelenségformának a művészi ábrázolás során a művészi megformálás által történő önállósítása csak látszólagos, és az így keletkező alakzatot nem szakítja ki az objektív valóság összefüggéséből, hanem csak valamiféle sajátos összefüggésbe hozza vele. A műalkotás nem olyan alakzat, melynek formája és tartalma semmi összefüggésben nincs az objektív valósággal, az objektív igazsággal (ahogyan ezt a romantika óta számos modern elmélet állítja), ugyanakkor nem is az objektív valóság csupán érzéki módon közvetlen és ezért tökéletlen képmása (ahogyan a felvilágosodás képviselői közül sokan gondolták). Hegel adja meg a művészet ilyen jellegű

egységének, dialektikus önállóságának a legmagasabb szintű elméleti kifejezését, amire idealista alapállású szemlélet egyáltalán képes lehet: „Az igazság mint olyan szintén létezik. Amikor ebben a külsődleges létében közvetlenül jelentkezik a tudat számára, és a fogalom közvetlen egységben marad külsődleges megjelenésével, az eszme nem csupán igaz, hanem *szép*. A *szép* ily módon tehát az eszme érzéki *látszatának* minősül."

Schillernél mindkét irányban találunk erőteljes törekvéseket arra, hogy a látszat objektivitását a szépség objektivitásának, a művészet történelmi és társadalmi objektivitásának alapjaként ragadja meg. De a két tendencia nem alkot nála dialektikus egységet. Schiller nagysága az esztétika területén ezért nem dialektikus szintézisek feltárásában áll, hanem abban, hogy az egyes tendenciákat, melyeket az objektív idealizmus irányába tartva követ, kíméletlenül végiggondolja, nem törődve azzal, hogy azok esetleg esztétikájának és filozófiájának más, ugyanilyen energikusan képviselt tendenciáival ellentmondásba kerülnek.

A látszat objektivitásának kidolgozása Schillernél mindenekelőtt azt a fővonalat követi, mely a művészet önállóságának, az etikától és a logikától való függetlenségének megmentésére irányul. Schiller ennek során továbbmegy azon az úton, melyet Kant kezdeményezett az esztétikai magatartás minden más emberi tevékenységéhez képest jelentkező „érdeknélküliségének" koncepciójával. Az „érdeknélküliség" elve mindenekelőtt megkülönbözteti az embernek a műalkotással kapcsolatos magatartását a valósággal kapcsolatos magatartásától. Itt tehát Kant – mint mindenütt – arra a kísérletre vállalkozik, hogy a tárgyak objektív sajátosságának különbözőségét abból vezesse le, és azzal támassza alá, hogy a velük kapcsolatos szubjektív magatartás szükségképpen különböző kell hogy legyen. Ennek a módszertannak a helytelensége, valamint helytelenségének a szubjektív idealista kanti ismeretelmélettel való összefüggése olyan világos, hogy mélyreható elemzést sem igényel. Annál fontosabb azonban, hogy ezekből az elméletekből kiemeljük mindazokat a helyes és fontos mozzanatokat, amelyek később Schillernél, utána pedig Hegelnél olyan rendkívüli módon termékenynek bizonyultak.

Mindenekelőtt meg kell állapítanunk, hogy Kant – módszerta-

nának minden hamissága ellenére fontos tényt szögezett le itt, méghozzá – helyesen. Amikor ötven évvel később Feuerbach pontosan el akarja választani a művészetet a vallástól, a dolog lényegét tekintve az „érdeknélküliség" kanti elméletéhez kell segítségül fordulnia, csak ami Feuerbach esetében magától értetődő, már olyan objektív megfogalmazásban, mely magából a művészetből indul ki, nem pedig a művészi (vagy a művészettel szemben receptív) szubjektivitásból. Ezt mondja: „A művészet nem követeli meg, hogy műveit mint valóságot ismerjük el." A művészet lényegének ezt a helyes kanti felismerését veszi át tehát Schiller, ezt formálja tovább. A művészet „valótlan" valósága azzal a szükségszerű következménnyel jár, hogy az életnek a művészet által megragadott és kidolgozott megjelenési formája – ennek látszata jelenti bármely művészi formai építőelemét – *sajátos jellegű objektivitással* kell hogy rendelkezzen. A német klasszikus korszak esztétikájának nagy feladatát éppen az a gondolati küzdelem jelenti, melyet ezért az objektivitásért folytat.

De éppen ez a kérdés az, amelyre sem a mechanikus materializmus, sem az idealizmus talaján állva nem lehet megnyugtató választ adni. A Kant előtti korszakban mindkét irányzat az utánzás elméletére alapozza a művészet objektivitását. Csak azzal a különbséggel, hogy míg a mechanikus materializmus a természet utánzását kívánja a művészettől, az idealista elméletek az önállósult, a jelenségvilágtól eloldozott „lényeg", az „eszmék" utánzását tekintik a művészi objektivitás alapjának. Az itt felmerülő nehézség abból ered, hogy egyik irányzat sem képes a valóság sajátos művészi tükrözésének kérdését dialektikus módon megoldani. Kant azáltal próbál úrrá lenni ezen a nehézségen, hogy a művészi objektivitást nem a természet vagy az eszmék utánzásából, hanem a természethez és a művészethez való meghatározott, szubjektív viszonyulás szükségszerűségéből vezeti le.

Schiller átveszi Kantnak ezt a szubjektív-idealista módszerét, de – mint mindenütt – itt is túllép rajta, az objektivitás irányában. Schillernek ez az irányulása egyrészt esztétikai elméleteinek saját művészi gyakorlatával való szoros összeforrottságából ered, hiszen a művészi gyakorlatban lehetetlenség megkerülni a valóság tükrözésének problémáját, lehetetlen azt valamiféle formális-

ismeretelméleti vágányra vinni. A schilleri elméletnek ezzel a részével foglalkoztunk már, megvilágítottuk, mennyiben lépett túl Kanton, és hol vannak saját tevékenységének korlátai. Másrészt Schiller azzal is meghaladja Kantot, hogy az esztétikai látszat és az érzékelés számára adott jelenségvilág összefüggését, egymásba fonódását sokkal konkrétabbnak ismeri fel, mint Kant. Hadd emlékeztessük az olvasót Schiller Körnerhez intézett, úgynevezett *Kalliasz-levelei*-vel kapcsolatos korábbi elemzésünkre. Ezek a levelek Kant esztétikáját „szubjektív-racionálisnak" minősítik, míg, hangsúlyozottan ellentétben Kanttal, Schiller saját elméletét „objektív-érzékinek" nevezi. Vagyis: Kant a művészet objektivitását az esztétikai *ítélet* – ismeretelméleti – objektivitásában kereste, tehát a természethez és a művészethez való szubjektív esztétikai viszonyulás tárgyai felett alkotott ítélet objektivitásában. Schiller pedig azt kísérelte meg, hogy az esztétikai objektivitás alapelvét magának az esztétikának a *tárgyaiban* találja meg, és fedje fel.

Ennek a kísérletnek szükségképpen túl kell lépnie a kantianizmus minden ismeretelméleti előfeltételén. Mert Kantnál és minden következetes kantiánusnál *csak az ész képes arra,* hogy az önmagában véve formátlan érzéki világra – *kívülről* – objektivitást, kategóriákat, formát plántáljon. Már maga az a kísérlet, hogy magában az érzéki világban – még ha csak a látszattá „tisztult" érzékiség esztétikai világában is – az észtől független tárgyiasságot és törvényszerűséget keres, Schillernél az emberi megismerés és e megismerést a külvilághoz fűző viszony kanti elméletével való, teljes szakításhoz kell hogy vezessen. Schiller valóban érzi is esztétikájának a kanti ismeretelmélettel való ellentétét. Nem képes azonban arra, hogy a szakítás útját következetesen végigjárja, ellenkezőleg: megpróbálja elkenni ezt a tényt, összemosni a frontokat, amikor is azt a nézetet képviseli, hogy szemlélete nem felel meg ugyan a kanti transzcendentális filozófia „betűjének", annál inkább viszont a „szellemének".

S teszi mindezt annak ellenére, hogy ő maga is igen élesen megfogalmazta ezt az ellentétet. Mint már tudjuk, úgy vélekedik, hogy az érzékiség merev, kanti észalárendeltségéből „csupán egyhangúság keletkezhet, de harmónia soha". Ami annyit jelent,

hogy a kanti ismeretelmélet nem alkalmas az esztétika megalapozására. Észnek és érzékiségnek egymással kölcsönhatásban kell állnia. Schiller állásfoglalásának ez a kettőssége határozza meg a látszat objektivitásával kapcsolatos egész elméletét. Az elmélet nagy jelentősége abban áll, hogy Schiller itt az esztétikai látszat érzéki jellegét objektivitással kívánja felruházni; gyengéje viszont, hogy nem képes keresztülvinni ezt a szándékát, mert az ő alapállásából kiindulva lehetetlen eljutni a tükrözés elméletének dialektikus felfogásához. Hadd emlékeztessünk itt csupán igazságnak és valóságnak *A messinai menyasszony* korábban már elemzett előszavában történő szétválasztására. Ennek az éles szétválasztásnak és megkülönböztetésnek megfelelően Schiller ész és érzékiség szétválasztását – minden ellenkező irányú kísérlete ellenére – végül is a kanti „lélek-zsák" értelmében hajtja végre, és a korábban élesen kettéválasztottak *utólagos* egyesítését próbálja meg csupán, ami szükségszerű kudarchoz kell hogy vezessen. Ezért, hogy nála az esztétikai látszat is érzéken kívüli, „érzékfeletti", platonikus jelleget őriz. A művészet nehezen kiharcolt önállósága egyrészt az élettől való mesterséges elkülönítéssé torzul, másrészt újra az etikának való alárendeltségbe.

Ez utóbbi tendencia azonban bármennyire visszavezeti is Schillert a kanti rendszer ellentmondásosságába, az út, melyen Schiller elindul itt, az esztétika kidolgozására tett kísérletének zsenialitásáról és gyümölcsöző voltáról tanúskodik. Híres *játék*-elméletéről van itt szó, mely esztétikájának alapját képezi. Ennek az elméletnek a jelentősége mindenekelőtt abban nyilvánul meg, hogy Schiller az esztétikai tevékenységet *magából a természetből* próbálja levezetni. „A lélek esztétikai hangulatáról" azt mondja, hogy nem lehet erkölcsi (vagyis kanti alapállásból nézve: természetfeletti, transzcendens, a priori) eredete. „A természet ajándéka lehet csupán, semmi más, csak a véletlenek kegye oldhatja le fizikai állapotunk láncait, s vezetheti el a vadakat a szépséghez." S bármily sok spiritualizmus lappang is e sorokban, mégis: Schiller itt a szépséget a természet produktumának tekinti, az ember természetadta alapkonstellációja és társadalmi fejlődésének „véletlenjei" közti kölcsönhatásnak. Módszertani szempontból hatalmas lépés ez a transzcendentális filozófia

absztrakt apriorizmusának meghaladása irányában. Annál is inkább, mivel Schiller a szépségnek az emberiség fejlődésében játszott szerepét *empirikus, reális* tényekre akarja alapozni. Schiller a szépségösztön természetjellegének kimutatása során így folytatja: „S melyik jelenség az, amely jelzi a vadember belépését az emberiségbe? Ám kérdezzük bármeddig a történelmet, az ugyanaz mindazoknál a törzseknél, amelyek kiszabadultak az állati állapot rabszolgaságából: a *látszaton* érzett öröm, a hajlam a díszre és a *játékra*." Amikor tehát Schiller a szépséget ebben az összefüggésben „második szülőanyánknak" nevezi, amikor a szépségben az ember saját tevékenysége általi emberré válásának forrását látja, mindez természetesen erős eltúlzása, idealista túlhajtása a művészet szerepének az emberiség fejlődésében. Ugyanakkor azonban Schiller fontos előfutára mindezzel annak a koncepciónak, amelynek lényege az ember dialektikus önteremtése saját munkája által, s amelyben Marx a hegeli műnek, *A szellem fenomenológiájá*-nak alapvető nagyságát és jelentőségét látja.

Persze Schillernél még teljességgel hiányzik a munka szerepének bekapcsolása. Éppen ellenkezőleg: az ő szépségvilága kizárólagos ellentétet képez a polgári hétköznapok világával (más világot Schiller nem ismerhetett), annak gondjaival-bajaival, önző érdekharcaival, nagy nehezen megfékezett barbárságával és vadságával. Mély és helyes gondolatot fejez ki, amikor a játék ösztönét erőfelesleggel, szabad idővel hozza összefüggésbe. Annál is inkább, mivel kísérletet tesz itt arra, hogy a természetes hajlamra menjen vissza. Így ír erről: „Az állat dolgozik, amikor hiány a tevékenységének rugója, és *játszik*, amikor az erő gazdagsága ez a rugó, ha a fölös élet önmagát ösztökéli tevékenységre." De már az az önmagában véve csodaszép és mélységesen igaz humanizmustól áthatott leírás, melyet Schiller ebben a vonatkozásban az Olümposzról, mint a megtestesült szépség világáról ad, számára kizárólagos ellentétet képez a munka világával szemben. Azt írja a görögökről, hogy „ők az Olümposzra helyezték azt, amit a földön kellene megvalósítani. Igazságától vezérelve, mind a komolyságot és a munkát, amelyek a halandók arcát barázdálják, mind a semmis gyönyört, amely az üres arcot kisimítja, eltüntették a boldog istenek homlokáról, az örökké megelégedet-

teket megszabadították minden cél, minden kötelesség, minden gond béklyóitól, s a *tétlenséget* és a *közömbösséget* tették az istenek irigyelt sorsává; emberibb név csupán a legszabadabb és legfenségesebb lét számára." Ez a leírás adja meg a valódi, a schilleri szándékhoz méltó, megfelelő kontrasztot a játékösztön jelentésének ezt megelőző, éles megfogalmazásával kapcsolatban: „Mert, mondjuk ki végre egyszer, az ember csak akkor játszik, ha a szó legigazibb értelmében ember, *és csak akkor ember a szó teljes értelmében, ha játszik.*"

Az az ellentmondás, amely ebben a szembeállításban kifejezésre jut, nem tartozik Schiller személyes korlátai közé: egyike ez a polgári humanizmus alapvető ellentmondásainak. Amikor Schiller az esztétikai játék által az ember *„integritását"* akarja megmenteni, ugyanazt a törekvést juttatja kifejezésre, melyet Feuerbach később így fogalmaz meg: „Ideálunk a teljes, valóságos, sokoldalú, tökéletesen kibontakozott ember"; Lenin ebben a megfogalmazásban a forradalmi polgári demokrácia eszményét látja. E követelés megvalósulásának objektív akadálya maga a kapitalizmus. Láttuk már az eddigiekben, milyen fontos szerepet játszott a schilleri esztétika létrejöttében a kapitalista munkamegosztás bírálata. Schiller persze nem lehetett képes arra, hogy az ily módon keletkező ellentétek társadalmi gyökereit kiássa és feltárja. A fejlődés magasabb fokán állva, sok, nála világosabb szellem is csupán az emberi képességeknek a kapitalista munkamegosztás felszámolása után (s annak következtében) létrehozható harmóniájának utópikus megsejtéséig jutott. De még az a távolság azonban, mely Fourier legsivárabb, jövőt illető fantazmagóriáit is elválasztja ettől a schilleri esztétikai utópiától, sem tudja elködösíteni azt a tényt, hogy efféle ellentmondásokban a polgári humanizmus saját társadalmi alapjait akarja itt meghaladni; hogy ezek az ellentmondások egyszerre jelentik e törekvések nagyságának, jövőbe mutató princípiumának, de ugyanakkor hiábavalóságának gondolati kifejezését is.

Az ilyen természetű ellentmondások feloldásának perspektívája csak a történelmi fejlődés törvényszerű jellegének marxi felismerésével veszíti el utópikus jellegét; csak ezután válhat a történelmi fejlődés konkrét perspektívájává. Már Fourier sem állítja

szembe egymással a munkát és a játékot olyan egymást kizáró jelleggel, mint Schiller. Fourier-nél megtalálható már olyan irányú elképzelés is, hogy a – nála természetesen csak utópikus – szocializmus munkamegosztása *magát a munkát* teszi majd az ember sokoldalú képességeit kifejlesztő mozgatóerővé. De csak Marx lesz majd képes arra, hogy a kérdést konkrétan tegye fel, és oldja meg. Csupán amikor Marx felismeri már nemcsak a kapitalizmusból a szocializmusba való forradalmi átmenetet, hanem magának a szocializmus fejlődésének különböző szakaszait, azok konkrét törvényszerűségeit is, akkor lehet leszögezni a kommunista társadalom második, magasabb fokozatának ismérveként, hogy „az individuumok szolgai alárendelése a munkamegosztásnak, ezzel együtt a szellemi és fizikai munka ellentéte is" megszűnik, hogy „a munka nem csupán a létfenntartás eszköze, hanem elsőrendű életszükséglet" lesz.

Ez világítja csak meg igazán és helyesen az elődök utópikus álmait, a nagy polgári humanisták, közöttük Schiller feloldhatatlan ellentmondásait. Az ifjú Marx első gazdaságtani munkáiban kitér a kapitalista munkamegosztás problémáinak elemzésére. A kapitalizmus felszámolásának tárgyalásakor zseniálisan világít rá arra, hogy ez a felszámolási folyamat végeredményben milyen következményekkel járna a kapitalizmus keretei között szükségképpen eltorzult valódi, érzéki emberi sokoldalúság szempontjából. „A magántulajdon megszüntetése ezért az *összes* emberi érzékek és tulajdonságok teljes *emancipációja*... Az érzékek *ezért* közvetlenül a gyakorlatukban *teoretikusokká* lettek. A *dologhoz* a dolog kedvéért viszonyulnak, de maga a dolog *tárgyi-emberi* viszonyulás önmagához és az emberhez és megfordítva. A szükséglet vagy az élvezet ezért elvesztette *egoisztikus* természetét, a természet pedig puszta *hasznosságát,* mivel a haszon *emberi* haszonná vált."

„Az *érzékek* ezért közvetlenül a gyakorlatukban *teoretikusokká lettek*", kulcsot jelent ahhoz, amire a német klasszikus korszak nagy idealista humanistái „érdeknélküliségükkel", „játékukkal" – annak idején persze hiábavalóan és megoldhatatlan ellentmondásokba keveredve – törekedtek. Játék és munka merev, egymást kizáró schilleri szembeállítása tiltakozás a kapita-

lista korban létező munka ellen, a munka minden olyan formája ellen, mely azt a munkások számára majdnem az értelmetlenségig lealacsonyítja, mely munkájának eszközét és produktumát idegen és ellenséges hatalmakként állítja szembe vele. Mindegy, mennyire mélyen vagy kevéssé mélyen tekintette át Schiller ezt a kérdést a maga objektív meghatározottságában, megfigyeléseiből, egy valóban meglevő társadalmi helyzet felméréséből kiindulva kísérletet tett a következtetések levonására. Abból a helyzetből kiindulva tehát, amelyben, mint Marx mondja, „ez a viszony (nevezetesen a munkás elidegenedése saját munkájától és annak termékétől a kapitalizmus körülményei között – L. Gy.) egyben az érzéki külvilághoz, a természet tárgyaihoz, mint tőle idegen, vele ellenségesen szemben álló világhoz való viszonnyá" vált. Schiller természetesen annak megfelelően vonja le következtetéseit, amekkora áttekintése saját osztályhelyzete és történelmi szituációja következtében egyáltalán *lehetett* ebben a kérdésben. Ezért idealista módon teszi ezt, aminek következtében a valódi összefüggések eltorzulnak, s mindez az imént éppen elemzett ellentmondásokhoz kellett hogy vezessen.

De sem ezeknek az ellentmondásoknak, sem a megoldásukra irányuló kísérletnek irányát nem Schiller személyes korlátai határozzák meg. Az ellentmondások, számos közvetítésen át, a kapitalista társadalom alapvető ellentmondásából, társadalmi termelés és magánkisajátítás ellentmondásából származnak. A megoldási kísérlet irányát pedig, ugyancsak ezekből az alapokból kiindulva, az határozza meg, hogyan viszonyulnak a nagy polgári humanisták – miközben szükségképpen csak a polgári társadalom horizontjáig láthatnak el – a kapitalista munkamegosztás problémájához. Más összefüggésekben rámutattunk már arra, hogy sem Schiller, sem Kant nem nyújtja a kapitalista munkamegosztás romantikus kritikáját. Ez a tény pedig megóvja őket attól, hogy a kapitalista munkamegosztás haladó tendenciáit illetően reakciós álláspontot foglaljanak el. Mivel ugyanakkor a kapitalista kultúra apologétáivá sem váltak, az az irány, melyben haladtak, csak még jobban elmélyítette állásfoglalásuk amúgy is meglevő ellentmondásait. Mind Kantnál, a művészi tetszés „érdeknélküliségének" elméletében, mind Schillernél, a Kantot meg-

haladó játékelmélet és az esztétikai látszat elméletének esetében, a művészet alapvető tényeinek kétségkívül helyes megállapítása mellett erős, jogos, de egyben ellentmondásokat is tartalmazó tendenciát találunk, mely a kapitalista kultúra, a kapitalizmus körülményei között folyó élet ellen irányul.

Ebben a tendenciában – sejtésként – ott lapul már az a felismerés, mely Marxnál később a kapitalizmus művészetellenes jellegének megfogalmazásához vezetett. Marx azonban a materialista dialektika segítségével, a kapitalista gazdaság ellentmondásainak éppen a materialista dialektika által lehetővé vált felismerése és felfedése alapján, itt is az ellentmondás valódi mozgásában világíthatott rá a kapitalizmusnak, mint a szocializmus szükségszerű megelőző fokozatának progresszivitása s ugyanakkor a kapitalizmus művészetellenes jellege közötti dialektikus összefüggésre. Kant és Schiller számára viszont feloldhatalan ellentmondásként jelentkezik még az, hogy egyrészt az emberiség fejlődését végtelen folyamatként fogják fel, nem vitatják a kapitalizmus haladó szerepét e fejlődésben, s a művészetnek, mint az emberiség nagy kulturális nevelőjének, ebben a folyamatban jelentős szerepet szánnak. (Ez utóbbi vonás természetesen sokkal inkább Schillert jellemzi, mintsem Kantot.) Másrészt viszont szépségkoncepciójuk, éppen a kapitalizmus művészetellenességének és kultúrától való idegenségének benne rejlő jogos és helyes kritikája által, szükségképpen kivisz a való életből, valamiféle életidegen, társadalomellenes hangsúlyt kap, mivel mind Kant, mind Schiller magával *a* társadalommal azonosította – ugyancsak szükségképpen – a kapitalista társadalmat. S éppen azáltal, hogy mind a művészet objektivitásának filozófiai megalapozását illetően, mind pedig annak a természeti adottságokban és az érzékiségben való gyökereztetése terén túllép Kanton, Schillernél ezek az ellentmondások csak még jobban elmélyülnek, kiéleződnek. Mert objektív idealizmusra való törekvésének mindezek a filozófiailag haladó elemei sem tudnak segíteni neki ebben a kérdésben, nem tudja általuk a művészet társadalmi jellegének és kapitalizmustól való idegenkedésének dilemmáját feloldani. Éppen ellenkezőleg: amilyen mértékben nála ezek a problémák a kantinál objektívabb és konkrétabb megfogalmazást nyernek, el-

lentmondásaiknak is annál konkrétabban, élesebben és nyilvánvalóan megoldatlanabbul kell megjelenniök.

Ezek az ellentmondások csak még inkább elmélyülnek azáltal, hogy az a schilleri tendencia, miszerint a művészetnek az emberiség fejlődési folyamatában jelentős szerepet kell tulajdonítani, egyrészt szükségképpen oda vezet, hogy a művészet tartalmának az objektív valóság lényegével való egybehangolása (amely valóság, mint már tudjuk, Schiller számára nem azonos az élet közvetlen adottságaival) rendkívül erős hangsúlyt kap, s ez energikusan túllendíti őt a kanti esztétikában uralkodó, tartalomtól ment formalizmushoz vezető tendencián. Hadd emlékeztessünk itt csupán az utánzás elméletének schilleri „perújrafelvételére". Másrészt viszont esztétikájának kapitalizmusellenes – s ezért a schilleri felfogás szerint szükségképpen élettől és társadalomtól idegen – tendenciája a művészet önálló zártságának és lekerekítettségének még Kanton is túlmenő hangsúlyozását eredményezi; következésképpen a művészet önmagára utaltságát, formai elemeinek elsőbbségét még Kantnál is inkább túlhangsúlyozza.

Schiller ilyen irányú felfogása szerint tehát áthidalhatatlan szakadék választja el egymástól az életet és a művészetet. *Az eszmény és az élet* című ismert versében talán a legélesebben és a legplasztikusabban fogalmazza meg ezt az életet és művészetet, jelenséget és lényeget elválasztó szakadékot.

Teremtmény e célig sose szárnyal;
E borzongató mélység felett
Csónak nem visz, híd nem ível által;
Horgony nem lel ott lenn feneket.[4]

Amikor Schiller az esztétikai látszat objektivitását követeli, ezt az objektivitást ebből a kiindulópontból csupán mindenféle valóságtól való teljes elszakadással lehet elérni:

4. Kein Erschaffner hat das Ziel erflogen;
Über diesen grauenvollen Schlund
Trägt kein Nachen, keiner Brücke Bogen,
Und kein Anker findet Grund.

Törj a Szépség égi bűvkörébe:
S az anyag nehézkedése
Lent a porban veszti erejét.
Nem a tömegből kínnal kiküzdve:
Könnyed-karcsun, légből mintha szökne,
Áll bűvölt szemed előtt a kép.
Elcsitul a harc, hallgat a kétség
A győzelem tiszta magasán;
Kitaszítja magából e szépség,
Mi az emberben silány.[5]

(Tandori Dezső fordításai)

Világos, hogy Schiller itt azt az elvet fogalmazza meg, amelyet a XIX. század során később l'art pour l'art-nak neveztek el. De eltekintve attól, hogy ez a megfogalmazás korántsem meríti ki Schiller esztétikájának egészét, teljességgel történelmietlen lenne, ha magát az alapelvet kései, nyomorúságos, parazitaszerű képviselői alapján ítélnénk meg, ha Schillert ily módon az imperialista korszak irodalmárocskáival egy szintre állítanánk, vagy esetleg azok előfutárának tartanánk, ahelyett hogy ebben a kérdésben is a fejlődés konkrét, történelmi gyökereit nyomoznánk és vizsgálnánk, vagyis hogy e probléma *történelmi átalakulását* szemlélnénk meg közelebbről az első, schilleri megfogalmazás óta eltelt idő során. Megismerkedtünk már azokkal a történelmi-társadalmi gyökerekkel, melyekből Schillernél a művészet életidegenségének, sőt életentúliságának ez a megfogalmazása táplálko-

5. Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre,
Und im Staube bleibt die Schwere
Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück.
Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen,
Steht das Bild vor dem entzückten Blick
Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen
In des Sieges hoher Sicherheit;
Ausgestossen hat es jeden Zeugen
Menschlicher Bedürftigkeit.

zik. S itt azt a sajátos ellentmondást figyelhetjük meg, miképpen ölti magára Schiller szavaiban a művészi forma önállóságának ez a dicsőített idealizmusba való patetikus túlhajtása, Schillernek a jelen iránt érzett, jól ismert pesszimizmusában gyökerező idealisztikus túlzása valamiféle optimisztikus prófécia, lelkesült himnusz hangját. Ennek az ellentmondásnak – mely egyébként Schiller középső korszakában írt filozófiai költeményeinek sajátos, utánozhatatlan szépségét adja, a kantianizmusba való átmenet, a Goethével való együttműködés korszakából származó versek szépségét – Schillernek a polgári fejlődés heroikus szakaszával és annak befejeződésével kapcsolatos, kettősséget tükröző állásfoglalása képezi az alapját. Éppen az a tény, hogy Schiller ennek az átmenetnek a korában él, hogy a németországi polgári forradalom lehetőségétől rettegve, annak csúcspontjától, a jakobinus diktatúrában megtestesülő plebejus formáitól visszaborzad, ugyanakkor azonban kitart e forradalom eszményei mellett, sőt, a forradalom hősies öncsalásainak és önámításainak jelentős részét átveszi és megőrzi a későbbiekben is, ez a társadalmilag szükségszerű ellentmondás, mely az akkori átmeneti korszak leghaladóbb és legjobb képviselőinek gondolkodását alapvetően meghatározza, ez teremti meg az utópisztikus-transzcendens harmónia alapját, így épül fel e költészet merő gondolatiságból elővarázsolt költői-művészi konkrétsága.

A kapitalizmus további fejlődése során egyre inkább eltűnnek a forradalmi korszak hősies illúziói. A kapitalista kultúra kritikája, már amennyiben polgári talajban gyökerezik, mind erőteljesebb romantikus színezetet nyer. A szépségnek a kapitalizmus életével szembeni idegensége mindinkább valamiféle absztrakt ellentéttè merevedik, melynek társadalmi gyökerei egyre kevésbé láthatók. E kontrasztnak már Schillernél meglevő idealista dicsőítése mind fokozottabb mértékben uralkodóvá válik, s ezzel összefüggésben a szépség életidegensége, sőt életellenessége felett érzett szubjektív gyász mind erőteljesebben túlsúlyba kerül az ellentét valódi okainak objektív ábrázolásával szemben. Lényegüket tekintve Schiller filozófiai költeményei is szubjektivista jellegűek: patetikus elégiák. Schiller pátosza azonban olyan mélyen gyökerezik a kor objektív forradalmi helyzetében, a görög mitológia, mint

társadalmilag szükségszerű ideológiai élethatalom, olyan közvetlenül eleven és hatékony a számára, hogy filozófiai verseinek szubjektív-elégikus alaphangolása, valamint idealista gondolati anyaga ellenére a transzcendens élettől elrugaszkodott szépség világának kontrasztja mégis magával ragadóan érzékletes képekben jelenik meg. A hősi korszak elmúltával megszűnik az antik mitológiának ez a – mindig is problematikus – költői objektivitása, vele együtt a szimbolikus megérzékítés, az objektiválás anyaga is. A költők élet és szépség e kontrasztja felett érzett gyászukat immáron nyílt szubjektivitással, kendőzetlenül elégikus formában tudják csak ábrázolni. Egy emberöltővel Schiller halála után a – polgári forradalmár – német költő, Platen már így ír a szépség életidegenségéről:

Aki a Szépség szemébe nézett,
Csapdába esett a Halálnak;
Itt, e földön semmihez nem érthet,
S reszket mégis, hogy halálra válhat,
Aki a Szépség szemébe nézett![6]

(Tandori Dezső fordítása)

1848 után végképp kialakul a kapitalista társadalom teljes rútsága, leplezetlen művészet- és szépségellenességének minden jegye. Az a kontraszt, melyet költői-filozófiai síkon elsőnek Schiller ragadott meg, immár csak tehetetlen, fogcsikorgató felháborodást képes kiváltani. Annál is inkább, mivel a 48 utáni kapitalista fellendülés hosszú, reakciós korszakában, melynek sötétjét csak az 1871-es Párizsi Kommün gyorsan fellobbanó – és gyorsan ellobbanó – fénye világítja be, a változás, a fordulat minden reménye elveszett olyan költők számára, akik a polgári osztály talajáról

6. Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode anheim gegeben,
Wird für keinen Dienst auf Erden taugen,
Und doch wird er vor dem Tode beben,
Wer die Schönheit angeschaut mit Augen!

nem tudtak elmozdulni – és szükségképpen. Felháborodás és kétségbeesés hordozza most már ennek a kontrasztnak a pátoszát. A szépség egyre inkább elveszíti földi jellegét – a föld a burzsoázia alacsonyrendűségének színtere, a polgári élet riasztó és a művész által gyűlölt rútságáé –; a szépség kísértetté, vámpírrá lett, valamiféle transzcendensen borzongató meselénnyé. Baudelaire, aki kortársa volt Flaubert-nek, annak a legjelentősebb 1848 utáni francia realistának, aki életművét a polgári valóság gyűlöletéből építette fel, s akinek regényei a polgári élet céltalanságát, a polgári eszmények végső alkonyát (Flaubert-nél: az emberi eszményekét) ábrázolva, a polgári ostobaság enciklopédiáját testesítik meg, Baudelaire már így énekli meg a – schillerien távolba került – szépséget:

> Szfinxként ott trónolok kéklő azúr felett;
> Hó-szív s hattyú-fehérség rejtelmes bűvköröm;
> A forma-bolygató változást gyűlölöm;
> És nem sirok soha, soha nem nevetek.[7]
>
> *(Tandori Dezső fordítása)*

E szépségkoncepció hidegen elutasító életidegensége Baudelaire-nél pátoszát a felszín hidegsége és simasága mögött rejtőző, egyébként iróniába és szatírába bújtatott romantikus felháborodásból nyeri, mely a kapitalizmus életének rútsága ellen irányul. Ezt az életet a költő itt még fokozottabb mértékben azonosítja az élettel általában, s így mély pesszimizmus költői-világnézeti forrását teremti meg.

Csak amikor az apologetikus tendenciák mindjobban elhatalmasodnak és győzelemre jutnak a burzsoá ideológusok kezén, akkor fajul el ez a felháborodás is öntetszelgő, saját gyászával és elszigeteltségével kacérkodó parazitasággá: a polgári művészek

7. Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes;
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

beletörődnek tehát abba, hogy a szépség s annak ábrázolása számára a polgári társadalomban nincs hely, s hogy ők maguk is – írók, művészek – a polgári társadalmon belül mintegy idegen testet, idegen anyagot jelentenek. S minél inkább valamiféle „elit" réteg „előkelő" zártságával, valamiféle parazita módon arisztokratikus művészetfelfogással való megelégedettség formáját ölti ez a felfogás, a szépségkoncepció annál fokozottabb mértékben válik a művészet lényegének antirealista, közvetlen vagy közvetett módon apologetikus felfogásává, e felfogás hordozójává. A l'art pour l'art-nak ez a kendőzetlenül reakciós felfogása azonban hosszú fejlődés végeredménye. Baudelaire-nél és jelentős kortársainál még – természetesen csak a „tiszta" művészet korlátai között vívott – harc a kapitalizmus életének rútsága ellen. Olyan harc, mely, paradox módon, az egyenlőtlen fejlődés következtében, éppen a kapitalista világ esztétikai szempontjából ábrázolható elemeinek sajátos, ironikus-szatirikus felfedezéséhez vezet, azoknak a motívumoknak a felfedezéséhez, melyeket a kapitalista nagyvárosok élete stb. nyújt. Baudelaire harca tehát része még a XIX. századi európai realizmusnak, még akkor is, ha már a hanyatlófélben levő realizmus irányába mutató, erős tendenciákat tartalmaz, s ő maga már a realizmus utóvédharcainak korszakát jelenti is.

Így lesz a l'art pour l'art tendenciája az imperializmus előtti kor és az imperializmus kora dekadens művészetének egyik alkotóeleme. Annak szükségszerűsége azonban, hogy esztétikánkban a legélesebb harcot folytassuk ezzel az irányzattal szemben, nem ment fel bennünket azalól, hogy egyrészt társadalmi gyökereit feltárjuk, másrészt ezzel összefüggésben megmutassuk: azok a történelmi áramlatok, melyek szükségszerűen vezettek el a l'art pour l'art-hoz, történelmi osztályjelleggel már a hősi kor burzsoáziájának társadalmi helyzetében adva voltak, és e korszak haladó tendenciáival ellentmondásosan ugyan, de elválaszthatatlanul egybefonódtak.

Természetesen a hősi korszakban sem egyeduralkodó ez a tendencia. Sőt, mint láttuk, még Schillernél sem az. Mert a művészet embernevelő szerepe Schiller történetfilozófiájában bármennyire összefonódik is éppen a formai tulajdonságokkal, éppen a schilleri

formafogalmakkal, az egoista, mohón birtoklásra vágyó „anyagösztön"-nek (és az egyoldalúan, túlhajtottan spirituális, puritánul szűkös – tiszta „formaösztönnek") a játék érdeknélkülisége és az esztétikai látszatra való irányulása által való megtisztításával, mégis: Schiller soha nem építette a művészetnek ezt a kulturális funkcióját kizárólag a formára. A tartalom problémája, a művészetnek az igazsághoz való viszonya Schiller esztétikájának döntő vezérmotívuma marad. Sőt, a valóságnak a művészet által történő merőben mechanikus, fotografikus jellegű utánzása ellen vívott harcban Schiller szükségét érezte annak, hogy a legenergikusabban ragaszkodjon ahhoz, miszerint a művészet lényege éppen abban áll, hogy a valóság rejtett „lényegét" alkotó, teremtő módon ábrázolja, a közvetlenül megfoghatatlan igazságot alkotó jelleggel felszínre hozza. Azt, hogy ennek során – filozófiai idealizmusából eredően – egy sor újabb ellentmondásba bonyolódik, azt korábbi elemzéseink során már láttuk. Ezeknek az ellentmondásoknak a leszögezése azonban nem változtat azon a tényen, hogy Schiller esztétikájának egyik legfontosabb tendenciája hat itt. Míg Schiller a műalkotás teljes önállóságának kidolgozásával az egész XIX. század művészetfelfogásában jelentkező, egyik igen fontos irányzatnak vált előfutárává, szépség és igazság szükségszerű összhangjának hangsúlyozásával a felvilágosodás esztétikája és a hegeli esztétika között játszik közvetítő szerepet. Koncepciójának ellentmondásossága nem akadályozza meg abban, hogy ezt a közvetítő funkciót betölthesse, hiszen az ellentmondásosság fokozódása a felvilágosodás korához képest javarészt onnan ered, hogy Schiller az ellentmondások dialektikájának problémájához sokkal közelebb jutott, mint a felvilágosodás képviselői, még akkor is, ha ezek az ellentmondások megoldhatatlanok maradnak nála, s ha megfogalmazásuk módja is inkább csak az összefüggések megsejtésére épül, nem pedig valódi, tényleges felismerésükre.

Esztétikája e két alaptendenciájának ellentmondását Schiller nem volt képes szintézisben egyesíteni. Éppen ellenkezőleg: úgy oldja meg ezt az ellentmondást, hogy hol az egyik, hol a másik oldalát nyilvánítja kizárólagos, egyedüli igazságnak, miközben nagyvonalúan eltekint attól, mennyire egyeztethetők össze ezek a

szélsőségek. *A művészek* című versében a dolognak ezt a másik oldalát ugyanilyen kíméletlen élességgel fejezi ki. Így ír az emberről:

Így jut – míg egymást érve jönnek
Mind tisztább formák, hangok, éteri
Csúcsok, a szépség mind szebb körei –
A költészet virághágcsóján egyre följebb.
S aztán – az idők dús céljához érve –
Egy végső ujjongás, örömteli!
Költő-szárnyalássá tisztul le lénye
S az *igazság* – karjába öleli.[8]

(Tandori Dezső fordítása)

A schilleri gondolatok ellentmondásának feloldása, amit ő maga gondolatilag soha meg sem kísérelt, Schiller létének ellentmondásosságában rejlik. Mélységes pesszimizmusa, melyet a jelennel, tulajdon eszményeinek forradalmi kivitelezésével szemben érez, a kapitalista munkamegosztás pusztító következményeinek mélységesen pesszimista felismerése, nem kapcsolódnak ugyan össze nála gondolatilag, de létszükségszerűséggel kötődnek rendületlen hitéhez eszményei helyessége és végső megvalósulása iránt. Gondolatilag nem tudja összekapcsolni tehát a két szélsőséget, képes azonban arra, hogy mind a két extremitást szélsőségesen éles megfogalmazásban mondja ki, s ennek során szubjektíven igazságos maradjon, objektíven pedig tárgyáról az igazság egy részét, ha egyoldalú, fellengzős formában is, elmondja, mivel mindkét szélsőség, bár egyesíthetetlenül, azonos szükségszerűséggel és szer-

8. So führt ihn, in verborg'nem Lauf,
Durch immer rein're Formen, rein're Töne,
Durch immer höh're Höhn und immer schön're Schöne
Der Dichtung Blumenleiter still hinauf
Zuletzt, am reifen Ziel der Zeiten,
Noch eine glückliche Begeisterung,
Des jüngsten Menschenalters Dichterschwang,
Und – in der *Wahrheit* Arme wird er gleiten.

vességgel sarjad Schiller létéből. Az, hogy a két extremitás ugyanabból a forrásból, Schiller társadalmi létéből fakad, a legvilágosabban abban mutatkozik meg, hogy ő maga mindkettőből ugyanazt a következtetést vonja le: hisz a jövőben, ez a hit azonban a jelen iránt érzett menekülésszerű rezignációval párosul. Nincs szükség külön kommentárra azzal kapcsolatban, mennyire rezignált hangsúlya van Schillernél „a művészet árnyékbirodalmának". Azt azonban, hogy a művészet, mint az igazság hordozója, hasonlóképpen rezignált menekülésjelleget ölt, Schillernek az általunk már idézett, *A messinai menyasszony*-hoz írt bevezetőjében található fejtegetései bizonyítják, ahol elméletének ezt a vonatkozását a legvilágosabban juttatja kifejezésre. Az embernek a művészettel szembeni elvárásairól a következőket mondja ott: „Az, aki a lehető legkevesebbet várja, az is el akar feledkezni legalább saját dolgairól, hétköznapi, szürke életéről, saját személyéről . . . ha komolyabb természetű emberről van szó, a színpadon akarja felfelelni azt az erkölcsi világrendet, melyet a való életben nem talál. De maga is tudja jól, hogy üres játék csupán, amit művel, s hogy tulajdonképpen álmokkal táplálja magát, s ha a színpadról visszatér a való életbe, újra ugyanaz a nyomasztó szűkösség veszi körül majd mindenünnen . . ."

Az a feladat, melyet Schiller maga elé tűz, az ő alapállásából kiindulva megoldhatatlan: nevezetesen, hogy a művészet legyen önálló és öntevékeny (az esztétikai látszat objektivitása), s ugyanakkor legyen a magánvaló lényeges vonásainak – nem szolgai! – ábrázolása (igazság és valóság szembenállása Schiller művészetelméletében). De mind a jelenségek objektív realitása, mind a magánvaló gondolati megragadása ellentmond a kanti ismeretelméletnek, amelynél Schiller megmaradt. Nincs tehát más lehetőség a számára, mint hogy problémájának megoldhatatlanságát misztikus paradoxonokká formálja, melyek tendenciája, mint már láttuk, Schelling objektív idealizmusának irányába mutat; paradoxonokká, melyekre mindenütt az jellemző, hogy a kiindulópontok hamis volta és a megoldások misztikus abszurditásai mögött a művészetelmélet mély, igazi problémái derengenek fel.

A patetikusról írott tanulmányában Schiller az észiderákat jelöli meg a patetikus ábrázolás tárgyául. „Ezeknek jelen kell tehát

lenniük az ábrázolás során, vagy legalábbis az ábrázolás fel kell hogy ébressze őket, amennyiben azt akarjuk, hogy pátoszról egyáltalán szó lehessen. Eszméket azonban a szó valódi értelmében, pozitívan nem lehet ábrázolni, mert semmi sem felel meg nekik a szemléletben. Negatívan és közvetett módon viszont ábrázolhatók, ha a szemléletben akad valami, aminek feltételeit a *természetben* hiába keresnénk. Minden olyan jelenség, melynek végső okát az érzékvilágból nem lehet levezetni, az érzékfeletti közvetett ábrázolása." Miután Schiller az érzéki jelenségvilágot és az érzékfeletti eszmevilágot ilyen kanti szellemben, ilyen élesen szétválasztja, azt kívánja a művészettől, hogy ne legyen egyéb, mint tiszta jelenség, tiszta látszat, olyasvalamit jelenítsen meg, amit a jelenségvilág kategóriái nem tettek tárggyá. (A kauzalitás Kant és Schiller számára a jelenségvilág alapvető kategóriája, de csak a jelenségvilágé.)

Ez az ellentét azonban azt is megmutatja, milyen messzire távolodott Schiller esztétikai gondolkodása a kanti ismeretelmélet kiindulópontjától. Hiszen az észeszme individuális megjelenítésének követelménye eszme és jelenségvilág konkrét kölcsönhatását tételezi fel. Efféle ellentmondások olykor Kantnál is feltűnnek, ahol társadalmi-történetfilozófiai koncepciói ismeretelméletének szubjektív, szűkös jellegével ellentétbe kerülnek. Kantnál azonban az ilyesmi ritkaságszámba menő epizód marad, mélyreható következmények nélkül. Schillernél viszont ez az ellentmondás esztétikakoncepciójának középpontjává lesz. Mert Schiller számára itt nem egyébről van szó, mint hogy filozófiailag megalapozzon egy stílust, melynek valóban realistának kell lennie, vagyis az igazságot, a valóság „lényegét" kell ábrázolnia, és nem szabad megelégednie csupán a felszín hű utánzásával. És Schiller helyesen érzi meg, hogy ezt a „lényeget" csak közvetett módon lehet ábrázolni, csak azáltal, hogy az élet ábrázolt tényeinek helyes kiválasztása és elrendezése mutassa meg azt önmagán keresztül konkrétan, de soha nem közvetlenül. Ez a helyes tendencia azonban nála – éppen azért, mert kitart a kanti ismeretelmélet mellett, melynek valóságfelfogása efféle kölcsönhatást nem tesz lehetővé – szükségképpen misztifikáló, paradox formát ölt. Nem véletlen, sőt, éppen ellenkezőleg: Schillernek a XIX. század libe-

rális német esztétikára tett hatása tipikus megjelenési formája, hogy a valódi realizmus elméleti megalapozására tett schilleri kísérletek éppen itt lelik meg kiindulási pontjukat: az eszme közvetett ábrázolásának ebben a megfogalmazásában. Míg Schiller maga ezzel a tendenciával (melyet saját megfogalmazása torzít el) a nagyrealizmus irányába törekszik, a XIX. század liberális esztétikái, mindenekelőtt F. Th. Vischer, a realizmus elgyengítésének, „indirekt idealizálássá" való átalakításának elméleti alapjait keresik nála. És az, hogy Schiller megragadt a kanti ismeretelméletnél, igen alkalmas kiindulópontot jelent ilyesfajta próbálkozások számára.

Mivel Schiller felfogása szerint a művészetnek az a hivatása, hogy a világot kigyógyítsa az ellentmondásokra való szétszakítottság állapotából, s az embernek a munkamegosztás által létrejött szétaprózottsága helyén új egységet teremtsen, magától értetődik, hogy az ellentmondások egységének problémája gondolkodásának központi kérdéseként merül fel, annak a meghatározásával kapcsolatosan, hogy mi is a művészet. Hogy az ellentéteknek ezt az egyesítését véghezvihesse, Schillernek – legalábbis abban az irányban, melyet *Az ítélőerő kritikája* mutatott – meg kell haladnia a dialektika kanti típusát, a pusztán antinomikus jelleget. Ismeretelméleti szempontból a kölcsönhatásnak abból a megfogalmazásából indul ki, melyet Fichte ad *A tudományelmélet egészének alapjai*-ban. Egy ideig olyan erősen Fichte hatása alatt áll, hogy átveszi annak a filozófia feladatával kapcsolatos megfogalmazását, miszerint hűnek kell maradni a kanti filozófia szellemehez, el kell vetni azonban annak „betűjét". Tényszerűen azonban megoldását tekintve túllép Fichtén is. A művészet a schilleri felfogás értelmében akkor tudja csak teljesíteni feladatát, ha valóban egyesíti a valóságban adott, egyébként feloldhatatlan ellentéteket (forma és anyag, szabadság és szükségszerűség stb.). A játékösztön pedig, melyet Schiller esztétikai vizsgálódásainak középpontjába állít, s amelynek nála az a feladata, hogy a többi ösztönök, a formaösztön és az anyagösztön egyoldalúságát és ellentmondásait leküzdje, a schilleri esztétika szándéka és koncepciója szerint csakugyan valamennyi ellentét egységét hordozza. De már a kérdésfeltevés megmutatja, hogy Schiller szubjektív oldalról

veti fel a problémát, s hogy az emberi tudat Kantnál jelentkező széttagoltságát („a lélekzsák"!) csak azáltal oldhatja meg, ha a két ellentmondásoktól terhes „lelki képesség" *mellé* egy harmadikat állít. Nem tesz egyebet tehát, mint hogy megnöveli „a lélekzsákot", anélkül hogy alapvető ellentmondásait leküzdhette volna. Konkrét okfejtésében Schiller gyakran továbbmegy ennél, a dialektika objektív megfogalmazásának irányába. Szubjektivista kiindulópontja azonban lehetetlenné teszi, hogy az ellentmondásokat az objektumok ismérveként mutassa ki, ahogy ezt később Hegel megtette. Schiller lényegében úgy oldja fel az ellentmondásokat, hogy *megpróbálja bebizonyítani, miszerint azok a valóságban nem is ellentmondások.* Esztétikai elméletének megalapozásához Schillernek *egy* ellentmondás leszögezésére van szüksége, amely az emberi létezés alapját jelenti. Ezzel kapcsolatban az emberben a maradandót úgy jelöli meg, mint személyiségét, a változót, mint azt az állapotot, amelyben a személyiség található, ellentmondást állapít meg, és arra törekszik, hogy ezt az ellentmondást feloldja. Ezt pedig a következőképpen teszi: „Igaz, *tendenciáik* ellentmondanak egymásnak, azonban, és ezt is fontos megemlíteni, nem ugyanazokban a tárgyakban, s így ami nem találkozik össze, nem is taszíthatja egymást. Az érzéki ösztön változást követel bár, de azt már nem követeli, hogy ez a változás a személyiségre és annak egész körére is kiterjedjen, hogy tehát az alapelvek megváltozása következzen be. A formaösztön egységre és maradandóságra tör – ugyanakkor azonban nem akarja azt, hogy a személyiséggel együtt az állapot is rögződjön, hogy az érzékelések azonossága jöjjön létre. Így tehát a természettől fogva nem áll egymással szemben a kettő, s ha ennek ellenére mégis így jelennek meg, ennek oka nem egyéb, mint a természet önkényes áthágása, amikor is félreértik egymást, egymás köreit kölcsönösen megzavarják. Az pedig, hogy erre ügyeljen, és mindkét ösztön határát kölcsönösen biztosítsa, a *kultúra* feladata..." Schiller tehát csupán az ellentétek látszólagos jellegét mutatja ki, nem pedig egységét.

Esztétikájának központi kérdésében Schiller komolyabb és radikálisabb előretörést hajt végre az ellentmondások megszüntetve-megtartásának irányába. A szép, mint anyag és forma, szenvedés

és a cselekvés stb. egysége, „összeköti érzékelés és gondolkodás két egymással szemben álló állapotát, s mégsem csak valami középső a kettő között". A dialektikus közvetítés kidolgozása válik tehát a schilleri esztétika dialektikájának ugrópontjává. Schiller a kérdést a következő gondolatmenettel véli megoldani: „Itt azonban két nagyon különböző műveleten múlik a dolog, amelyeknek ebben a vizsgálódásban szükségszerűen támogatniuk kell egymást. A szépség, mondják, összekapcsol két állapotot, *amely ellentétes egymással,* és sohasem lehet *eggyé.* Ebből az ellentétességből kell kiindulnunk; egész tisztaságában és szigorúságában kell azt felfognunk és elismernünk, úgyhogy a két állapot a leghatározottabban szétválik; különben összekeverjük, de nem egyesítjük őket. Másodszor azt mondják: azt a két állapotot *összekapcsolja* a szépség, s így megszünteti az ellentétességet. Mivel azonban a két állapot örökké ellentétes marad egymással, azért csak úgy kapcsolhatók össze, hogy megszüntetjük őket. Második feladatunk tehát, hogy ezt a kapcsolatot tökéletessé tegyük, oly tisztán és teljesen hajtsuk végre, hogy a két állapot egészen eltűnik egy harmadikban, s a megosztásnak semmi nyoma nem marad vissza az egészben; különben elszigetelünk, de nem egyesítünk." A két művelet, melyet Schiller itt dialektikus szintézisre akar emelni, először is az ellentmondás egyes mozzanatainak merev kanti elválasztása és szembeállítása, másodszor pedig az ellentétek egységéről szóló schellingi tan előrefogalmazása, miszerint valamennyi ellentmondás eltűnik az ellentétek azonosságában. Világos, hogy ez az egymás mellé állítás, két egymással szemben álló módszer szimultán felhasználása nem vezethet a Schiller által felvetett kérdés megoldásához. Habár nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy egy végső soron egységesnek elgondolt eljárás összetartozó elemeiként való egymás mellé állításuk ténye egyidejűleg – természetesen sikerületlen – kísérlet az ellentmondások egységéről szóló hegeli tanítás irányába való előretörésre is.

Ennyire heterogén módszerek egymás mellé állítása, az objektív idealizmus felé való előrehaladás és a szubjektívhez való visszafordulás gondolatmeneteinek ilyen közvetlen cserélgetése valamiféle bizonytalanul derengő színezetet ad ennek az esztétikának. Erre épült egyrészt az a lenyűgöző hatás, melyet a schilleri

esztétika a kortársakra tett, akiknél azután az előremutató tendenciák e kétértelmű burok mögül fejtették ki hatásukat, valamint az a tény is, hogy Schiller kitartó híveit és követőit a XIX. század sivár és sekélyes liberalizmusában kell keresnünk, melynek képviselői csendben eltávolítottak művéből mindent, ami ellentmondásosan nagyszabású volt, és csak a frázisszerűen tisztázatlan, homályos schilleri pátosz bódulatát szívták fel önmagukba. Ez a derengő, színejátszó jelleg, ez a többértelműség természetesen nem jut mindenütt olyan szinte iskolapéldaszerű kifejezésre, mint az általunk idézett helyen. Tény azonban, hogy Schiller minden lényeges megnyilatkozása efféle többértelműséggel terhes. Amikor Schiller az esztétikai tanítómester döntő fontosságú ismérveként említi, hogy „az anyagot a forma által eltörli", úgy ez a későbbi német esztétika számára döntő fontosságú tétel, mely még Franz Mehring esztétikai felfogásában is érezteti hatását, nagyon különbözőképpen, nagyon ellentmondásosan értelmezhető. Egyrészt magában hordozza az anyagnak a forma általi, valódi művészi megformálásának és leküzdésének követelményét, azt az igényt, hogy az alkotás anyagának minden atomját hassa át a művészi megformáltság. Schiller ugyanakkor azonban ennek a gondolatnak más fordulatot ad, melynek alapján az anyagnak a forma általi feloldása dialektikus jellegét (a feloldás egyben: megőrzés is) elveszíti, és így ez a tétel a formalizmus irányába siklik. Schiller esztétikájának ugyanarra az ellentmondásosságára bukkanunk itt, mint amelyiket a „játéköszön" kérdésével kapcsolatban már részletesen elemeztünk. Kimutattuk ott azokat a társadalmi-történelmi meghatározó tényezőket, melyek Schillert a művészet formai mozzanatainak felfogásában megnyilvánuló egyoldalúság és merevség felé terelték. Ez a tendencia a forma és a tartalom viszonyának megfogalmazása és különösen konkretizálása terén is elevenen hat Schillernél. Itt az a következménye, hogy ez a jelentős, mert a művészi összefüggés fontos mozzanatát kifejező schilleri megfogalmazás idealista egyoldalúsággá merevedik, mivel Schiller a forma elvét, mely egyébként az összefüggés egészének mozzanataként, az összefüggés egészének megfelelő helyén teljességgel jogos szerepet tölthetne be, esztétikájának általános alapelvévé tette. Amennyiben Schiller formameghatáro-

zásában ez a merevség uralkodik, mindenütt formalizmusba süllyed le esztétikakoncepciója, mindenütt idealista egyoldalúsággá merevedik, ahelyett hogy dialektikus módon a mozgásban levő mozzanatok sokoldalúságát hasonlítaná önmagába, és őrizné meg.

Tanulmányunk keretében lehetetlenség lenne felsorolnunk és elemeznünk Schiller különféle és különböző mértékben sikeres előretöréseit az objektív dialektika irányába. Az eddigiek során elemzett esztétikai nézetei szempontjából döntő fontosságú helyek ugyanis elegendően világos képet nyújtanak arról, milyen messzire jutott, és hol rekedt meg. Azok a korlátok, melyek közül, akárcsak nagy német kortársai, ő sem tudott kitörni, *a filozófiai idealizmus korlátai voltak.*

Lenin a filozófiai idealizmus alapvető és mély kritikáját adja; igen tanulságos ennek a kritikának éppen az esztétika területén való felhasználása. „A filozófiai idealizmus *csak* badarság a durva, egyszerű metafizikus materializmus nézőpontjából. Megfordítva, a *dialektikus* materializmus nézőpontjából a filozófiai idealizmus *egyoldalú,* túlzott, szertelen (Dietzgen) kifejlesztése (felduzzasztása, felfúvása) abszolúttá, *elszakítva* az anyagtól, a természettől istenítve. Az emberi megismerés nem egyenes vonal (illetve nem halad egyenes vonalban), hanem körök sorához, spirálishoz vég nélkül közeledő görbe vonal. Ennek a görbe vonalnak bármely kiragadott része, töredéke, darabkája átváltoztatható (egyoldalúan átváltoztatható) önálló egész, megszakítás nélküli egyenes vonallá, amely azután (ha a fáktól nem látjuk az erdőt) mocsárba, papi maszlagba visz (ahol az uralkodó osztályok osztályérdeke *megrögzíti*). Egyenesvonalúság és egyoldalúság, merevség és megcsontosodás, szubjektivizmus és szubjektív vakság – voilà, az idealizmus gnoszeológiai gyökerei."

Már korábbi elemzéseink is bebizonyították Lenin ez irányú megjegyzéseinek helyességét, pontról pontra, a schilleri esztétika vonatkozásában. Schiller nagyszabású törekvése, hogy a művészi alkotófolyamatot, és egyáltalán, a művészet önállóságát és öntevékenységét a maga eleven mozgásában gondolatilag megragadja, mindig azon vallott kudarcot, hogy Schiller, igazi idealista létére, az aktivitásnak és az öntevékenységnek általa hangsúlyozott mozzanatát (melynek az összanyagi folyamat egészében megvan

a maga igazsága és jogosultsága, s amelynek felfedezése és hangsúlyozása Schiller nagy történeti érdeme) az összanyagi folyamat egészéből, az anyagból, a természetből kiszakítja, abszolútummá merevíti és csontosítja. Ez az elcsontosodás azután mindenütt útját állja, ahol – saját művészi gyakorlatának gazdag tapasztalataiból merítve – természettől fogva erős és gondolatilag igen jól kiművelt dialektikus képességéből kiindulva közelít az esztétika nagy kérdéseinek gondolati reprodukálásához és megfogalmazásához, lényegüknél, középpontjuknál ragadja meg őket, s a gyakorlat – számára fontos – mozzanatait kidolgozza. Az egyes mozzanatait tekintve helyesen megragadott dialektikus mozgás megmerevedik, mert Schiller nem képes kitörni az idealizmus korlátai közül, gondolkodása ahelyett továbbfut, az érintők merev egyenesét követve, a szubjektív formalizmus űrjébe. Így történik ez tartalom és forma, a valóság művészi ábrázolásának, etika és esztétika viszonyának stb. kérdésében.

Ezeknek az általánosságban vett idealista korlátoknak megvan azonban Schillernél a maguk sajátos megjelenési formája, mely, osztályhelyzetéből eredően, azokat a különös pontokat meghatározza, ahol ez a megmerevedési folyamat, a dialektikus gondolkodásmódnak ez a kikapcsolódása bekövetkezik. Általános és különös, egyén és nem dialektikájának kérdései az uralkodó osztállyá váló burzsoázia egész korszaka számára rendkívüli politikai és társadalmi jelentőségű, aktuális kérdések voltak, olyan kérdések ugyanakkor, melyek erről az osztályalapról kiindulva, eleve nem oldhatók meg: ezek a burzsoának a citoyenhez fűződő viszonya kérdésében koncentrálódtak végül; olyan kérdésben tehát, melyet a polgári társadalom szüntelenül újra feltesz, és gyakorlatilag meg is old, de mindig hamis tudat jegyében. Schiller ráadásul még a polgári osztály fejlődésének abban a szakaszában élt, amikor az éppen kezdi levetni korai korszakának hősi jelmezét. Schiller ideológiai harca abban az időben, amikor esztétikáját kidolgozza, annak a kísérletnek a jegyében áll, hogy ifjúságának citoyen-idealizmusa nyomait végképp kivesse magából, és a citoyenség absztrakt pátosza helyébe az egész polgári társadalom beteljesült realitásának konkrét pátoszát emelje. Tudjuk: idealista alapokon állva tette ezt. Nemcsak személyes fejlődésvonalának,

szüntelenül elevenen őrzött filozófiai idealizmusának okán, hanem azért is, mert a történelem menetének, a burzsoázia nemzetközi fejlődésének, a francia forradalomban és a francia forradalom által kivívott világtörténelmi méretű, nemzetközi győzelmének ez a nagyszabású gondolati tükröződése – Németországból nézve – szükségképpen idealista állásponthoz kellett hogy vezessen. Schiller nagyobb, realistább, objektivistább kortársainak is idealistákká kellett lenniük, vagy éppen idealistának kellett maradniuk ebben a kérdésben. Nagyságuk éppen abban áll, hogy a világtörténelem problémáit már nem az elmaradott Németország szűk sarkából szemlélték, s ez a nagyságuk korántsem foszlik szét attól, hogy nem korrigálható – társadalmilag és történelmileg egyaránt leküzdhetetlen – idealizmus szeplője tapad hozzá.

Schiller helye a fejlődésnek ebben a vonulatában nem olyan világtörténelmi és központi jelentőségű, mint Goethéé vagy Hegelé. Az idealizmus korlátai, az idealista megmerevedés és elcsontosodás nála mindig sokkal előbb lép fel, mint amazoknál, problémafelvetéseit és megoldásait mindig sokkal alapvetőbben összerombolja vagy elhajlítja a helyes irányból, mint ahogyan ennek Goethénél vagy Hegelnél tanúi lehetünk. Schiller szubjektív idealizmusa mindvégig megőrzi kispolgári jellegét. Nézetei éppen ezért gyakran sokkal kevésbé szabadok, nyíltak, elfogulatlanok, cinikusak (Ricardo értelmében), mint Goethe és Hegel nézetei, ugyanakkor azonban forradalmi kispolgári mivolta, melyet minden erőteljes önkritika ellenére, amivel ifjúkora citoyen-idealizmusát illette, sem vedlett le teljesen, megóvja őt a német fejedelmi abszolutizmus előtti kisszerű ideológiai kapitulációktól, melyekben Goethe élete például olyannyira „gazdag" volt. Schillernek az ideológiai kapitulációval és apológiával szembeni szubjektív-becsületes ellenérzése, elutasítása (gondoljunk csak Goethének olyan gyakran idézett, a fejedelmi mecénátusról írt versére) azonban mégsem tudja megóvni őt az idealizmus tipikus útjáról, nevezetesen, hogy az végül is apológiába csapjon át. Ő is arra kényszerül, mint minden idealista, hogy *„reális, objektív, rajtunk kívül* létező láncokat merőben eszmei, merőben szubjektív, merőben mibennünk létező láncokká alakítson át, s ily módon minden külső, érzékelhető harcot tisztán gondolati küzdelemmé" (Marx).

A dialektikus módszer keletkezésének korszaka egyidejűleg a történelemre való alkalmazásának kora is. A metafizikus materializmus gondolati korlátai – mint Engels a *Feuerbach*-ban olyan meggyőzően rámutatott – a történelem problémáival kapcsolatosan nyilvánulnak meg a legvilágosabban; a metafizikus materializmus itt szükségképpen idealizmusba csap át. Történelmi dialektika keletkezése idealista alapokon: ez természetesen nagyon is egyenlőtlen, nagyon ellentmondásos folyamat. Az emberiség történetének nagy korszakokból történő – merőben idealista – felépítésével kezdődik; ezeknek a korszakoknak az egymásutánja és egymásból való eredeztetése csak kis részben felel meg a történelmi valóságnak, javarészt az emberi ész történetének a priori kategóriáiból vezetik le őket. Foglalkoztunk már ezzel a kérdéssel, *A tiszta ész kritikájá*-tól *A szellem fenomenológiájá*-ig vezető fejlődés útjával, s röviden Schiller helyére is rámutattunk ezen a fejlődésvonalon. Ennek a fejlődési folyamatnak, mely természetesen – anélkül, hogy filozófiailag elvezetett volna a dialektikához – nemzetközi folyamat volt (gondoljunk csak Condorcet történelemkoncepciójára), a legnagyobb ellentmondása abban áll, hogy az emberiség történelmének előrehaladó és kontinuus folyamatként való erőteljes értékelése és hangsúlyozása jelentős tudományos előrelépést jelentett ugyan a mechanikus materializmus meghaladásának irányában, ugyanakkor azonban a feudális maradványok elleni forradalmi harc élének letompítása, a voltaire-i „Écrasez l'infâme!" nagy forradalmi pátoszának fokozatos elveszítése. Ez a hátramutató tendencia a klasszikus német filozófia Hegel előtti korszakában különösen erőteljesen jut kifejezésre. Mert csak a hegeli filozófia, a mennyiség minőségbe való forradalmi átcsapásának tanítása jelenti olyan álláspont elérését, mely a forradalmat a forradalmi folyamat szükségszerű elemének, a mértékviszonyok szükségszerű csomópontjának fogja fel, és ezzel felismeri a forradalom szerepét a múltban, anélkül persze, hogy szerepét a jelen vagy a jövő vonatkozásában tisztán láthatná.

Efféle, korántsem lényegtelen apologetikus elemei ellenére a schilleri történelemelméletet és történetfilozófiát mégis jelentős haladó vonások jellemzik, s egészében véve a schilleri elmélet egyike azoknak a fontos áramlatoknak, melyek a hegeli történet-

filozófiába torkolltak. Schiller világosan látta a történelmi problémákkal való foglalkozás aktualitását és gyakorlati jelentőségét. Az egyetemes történelemről szóló dolgozatában szól is az eleven történelemnek a jelen gyakorlatához fűződő kapcsolatáról: „Az eseményeknek ebből a teljes summájából az egyetemes történész azokat emeli ki, melyek a világ *jelenlegi* állapotára és a most élő nemzedék helyzetére jelentős, elvitathatatlan és könnyen követhető befolyást gyakoroltak. Valamely történelmi dátumnak a *mai* világhelyzethez való viszonya az a kritérium tehát, melyet figyelembe kell venni, hogy a világtörténelemhez anyagot gyűjthessünk. A világtörténelem tehát olyan alapelvből indul ki, mely a világ kezdetével egyenesen szemben áll. Az események valódi sorrendje a dolgok kezdetétől száll le a dolgok mai rendjéhez; az egyetemes történész a legújabb világhelyzetből kiindulva halad a dolgok eredetének irányába." Schillernek a németalföldi polgári forradalommal kapcsolatos elemzései, történeti kultúrfilozófiája és a jelenre vonatkozó kritikája az esztétikai levelekben mind azt mutatják, hogy ezt a programját végig komolyan is vette és betartotta.

A történelmi problémák megismerésének ez a jelenbeli gyakorlati kérdésekhez való szoros odacsatolása Schillernél a történelem totalitásának összefüggésével kapcsolatos mély élményéből táplálkozik. Szellemesen poentírozott formában mondja ugyanebben a dolgozatában, tárgyszerű helyességgel is ugyanakkor: „Maga az a tény, hogy *mi* most, ebben a pillanatban itt együtt lehetünk, a nemzeti kultúrának ezen a fokán éppen ezt a nyelvet beszélve, ezeket a szokásokat mondva magunkénak, ezeket a polgári előjogokat élvezve, s a lelkiismereti szabadságnak ilyen magaslatán, mindez a világ *valamennyi* eddigi eseményének az eredménye talán: legalábbis az *egész* világtörténelem szükséges ahhoz, hogy ezt az egyetlen mozzanatot megmagyarázhassuk és megérthessük." És a történelemnek ez az egésze Schiller számára – legalábbis szándéka és alaptendenciája szerint – nem valamiféle halott és merev, hanem eleven, mozgásban levő egész. Ezt a mozgást próbálja megragadni, minden elágazásával, összes ellentmondásával, egyenlőtlenségével együtt. Bármennyire az eszmékben kellett – idealista létére – a történelem mozgatóerőit felfednie, ugyan-

ilyen fáradhatatlanul keresi a tényleges történelmi erőknek az eszmékkel való kölcsönhatását is, azon fáradozik, hogy megragadhassa, s ennek során valóban nemegyszer kiváló, realisztikus megállapításokra és eredményekre jut. „A vallás volt mindennek a mozgatója, indítéka – mondja igazi idealistához méltó módon a harmincéves háborúról. – A vallás által vált lehetővé, hogy megtörténjen mindaz, ami történt, de ugyanakkor korántsem lehetne azt állítani, hogy a vallás miatt, a vallás *érdekében* alakult bármi is így. Ha nem csatlakozott volna hozzájuk hamar az egyéni érdek, az állami érdek, a teológusok és a nép szava soha nem találhatott volna ilyen készséges fejedelmekre, sem az új tan ilyen nagyszámú, bátor és kitartó követőre . . . A függetlenség varázsa, az egyházi alapítványok gazdag zsákmánya csinált kedvet alkalmasint az uralkodóknak az új hitre téréshez, ez erősítette meg belső meggyőződésüket is nem kis mértékben; de egyedül az államérdek *kényszeríthette* őket minderre . . . A Guisek uralkodni vágyása nélkül a francia kálvinisták élén soha nem állt volna egy Coligny vagy egy Condé; a tized és a huszad elengedése esetén aligha veszítette volna el a római szentszék az Egyesült Németalföldet. Az uralkodók saját önvédelmük és gyarapodásuk érdekében harcoltak; a vallási lelkesedés volt az, ami hadseregeket toborzott nekik, és megnyitotta előttük a népükben rejlő kincshez vezető utat." Ilyen fejtegetései során Schiller, a tudatos akarat és a valós események tényleges menetével kapcsolatos szubjektív meggyőződés viszonyának történelmi kauzalitására vonatkozó koncepciójában, olykor egészen közel kerül ahhoz a dialektikus történelemkoncepcióhoz, melyet Hegel később – idealista jelöléssel – „az ész cselé"-nek nevezett el. Világosan látjuk, hogy ez a koncepció Schiller gondolkodásának központi problémája volt, ha emlékezünk arra, hogy a kapitalista munkamegosztás lealacsonyító következményeivel kapcsolatos elemzését és kritikáját azzal a megjegyzéssel zárja, miszerint az egyének tönkretételéből az emberi nem haladása következik.

Ilyen kérdésfeltevéseivel Schiller fontos harcosa annak a filozófiai és irodalmi irányzatnak, mely a francia forradalom után a megszerzett tapasztalatokra támaszkodva védelmezte az emberiség haladását a historizmus módszerével, tehát nem csupán az

ész és az észellenesség ellentéte alapján, miként a felvilágosodás tette. A jelen, mint a történelem folyamatának produktuma és továbblendítője, természetesen a művészetfelfogás vonatkozásában is az átalakulás egyik motívuma. Az abszolút és a relatív, a haladás, a művészi alkotás és az esztétikai értékek megőrződésének dialektikája áll Schiller mindama törekvéseinek középpontjában, melyek saját kora művészetének történetileg és esztétikailag egyaránt helyes megragadására irányulnak. Más, rendkívül fontos, általa ismert (Herder) vagy számára ismeretlen (Vico) előzmények ellenére Schiller az első, aki megpróbálkozik azzal, hogy a történelmi és az esztétikai elv konkrét dialektikájának fogalmi-filozófiai egységét megtalálja. Ebben rejlik *A naiv és a szentimentális költészetről* című tanulmányának elévülhetetlen jelentősége; ez a mű jelenti esztétikai tevékenységének csúcspontját is. Mivel azonban ezt a tanulmányt más helyütt *(Schiller elmélete a modern irodalomról)* már részletesen elemeztük, megelégedhetünk itt, befejezésül, csupán az utalással.

I.

A modern irodalom elmélete, sajátosságainak elméleti megalapozása és igazolása a polgári osztály fellépése óta mindig szoros összefüggésben haladt az antikvitásról alkotott elméletekkel. A polgári osztály uralmának jelentősen meg kellett szilárdulnia, természetessé kellett válnia, hogy a modern irodalom elméletét – az iménti történelmi párhuzam nélkül – megteremthesse, méghozzá magának a modern irodalomnak külső és belső keletkezési feltételei alapján. Abban a korszakban azonban, amikor természetessé, evidenssé váltak a polgári társadalom gazdasági alapjai, a polgári ideológia már az apologetika szakaszába lépett: nem volt már eléggé elfogulatlan és rettenthetetlen ahhoz, hogy irodalmának ideológiai és művészi lehetőségeit társadalmi előfeltételeinek és körülményeinek kritikus szemlélete útján tudományos tárgyilagossággal vizsgálhassa meg. A polgári irodalomelmélet nagy korszaka, mely Hegel esztétikájával, az irodalom és művészet hatalmas, világtörténeti jelentőségű összefoglalásával zárul, mindenestül annak a felfogásnak a jegyében áll, mely szerint az antikvitás: a művészet kánonja, elérhetetlen mintaképe bármiféle képzőművészeti és irodalmi alkotás számára.

Ezen a helyen nem lehet feladatunk, hogy felsoroljuk az antik és a modern irodalom összehasonlításának eredményeiben és módszereiben megmutatkozó különféle periódusokat, a reneszánsz korától a klasszikus német idealizmusig.

Hogy Schiller helyét, sajátos történelmi pozícióját ebben a fejlődésvonulatban helyesen értelmezhessük és határozhassuk meg, arra a megállapításra kell szorítkoznunk, hogy a XVI.-tól a XVIII. századig az irodalomelméleti fejtegetések vagy túlnyomó részben

csak empirikus, vagy csak absztrakt-technikai jellegűek voltak, és nagyon ritkán emelkedtek az igazi filozófiai-történelmi elemzés magaslataira. Másrészt viszont, ha sűrítve-összefoglalva is, legalább fel kell sorolnunk és elemeznünk kell azokat a főmotívumokat, melyek ezeknek az irodalomelméleti összehasonlításoknak társadalmi alapját képezték.

Közvetlen tartalmi és formai problémáit tekintve, a polgári irodalom kezdetei sokkal inkább a középkor, mintsem az antikvitás örökségét hordozzák. Érthető is ez; hiszen a modern polgári osztály gazdaságilag a középkor városi polgárságából fejlődött ki, hogy azután később a feudális rendszert szétfeszítő erővé váljon. Ott is, ahol a polgári irodalom első nagy képviselői a legélesebb ideológiai harcban állnak a hanyatló feudális rendszerrel, ahol e harcuk során a művészi ábrázolásmód teljesen új formáit teremtik meg, az új irodalom, persze, gyakran szatirikus-ironikus, a régi ideológiákat és művészi ábrázolásmódjaikat bomlasztva, természetszerűleg kapcsolódik azok tartalmához és formáihoz (Ariosto, Rabelais, Cervantes). A modern novella, a modern regény, a modern dráma shakespeare-i típusa, a modern líraforma (rím stb.) a középkorban keletkezett formavilág hatalmas örökségét őrzik meg, s viszik tovább. Természetesen egész sor olyan fontos formát is találunk (a klasszicista dráma, az eposz megújhodott alakja, a szatíra, a tanköltemény, az óda stb.), melyek az antik példák többé-kevésbé közvetlen befogadása révén keletkeztek. És nagyon jellemző a modern polgári irodalomelmélet első szakaszaira, hogy elemzéseik során majdnem kizárólag ezekkel a formákkal foglalkozik, s a többit barbár formátlanságként veti el. (Vö. Voltaire véleménye Shakespeare-ről.) A polgári irodalom számára különösképpen jelentős új formák, elsősorban a regény, gyakorlatilag majdnem teljesen az irodalomelmélettől függetlenül fejlődött, alakult ki, mivel az – ügyet sem vetett rá.

Természetesen az antikvitás eszményét sem szabad művészi vonatkozásban stabilnak tekinteni. A polgári osztály fejlődése és megerősödése során, egyre fokozódó önállósulása folyamán, az abszolutisztikus királysággal a feudalizmus ellen kötött szövetsége felbomlása után, az eszményként kezelt antikvitás tartalmi és formai változásokon megy át. Történelmileg szólva, az eszmény,

Róma helyett, inkább Görögországba tevődik át; Seneca helyét Szophoklész foglalja el, Vergiliusét Homérosz stb. Már ez az eltolódás is, mely persze nagyon egyenetlenül, ellentmondásosan, erős visszahatásokkal megy csak végbe, azt mutatja, hogy hamis lenne bármiféle vulgárszociológiai sematizálás, bizonyos formális tendenciák azonosítása osztályjellegű állásfoglalásokkal.

Az antikvitás az önállóságáért és az államhatalomért küzdő polgári osztály szükségszerű eszményképe volt. Az antik polisz mindinkább a polgári forradalmárok politikai eszménye lett, míg azután ez a fejlődés a francia forradalomban gyakorlatilag is kiteljesedett. Olyan megvalósulás és kiteljesedés volt ez persze, mely élesen rávilágított ugyanakkor az antik és a modern társadalom különbségére, szemléltetően bizonyítva, hogy a polisz és a poliszpolgár eszménye a modern polgári forradalom, a modern polgári társadalom számára sem adekvát tartalmat, sem adekvát formát nem jelenthetett, hanem csak a – szükséges – jelmezt és díszletet, az – ugyancsak szükséges – illúziót adta a polgárság hősi korszakához. „Robespierre, Saint-Just és pártjuk – írja Marx – azért pusztult el, mert az antik, *realista-demokratikus közösséget*, amely a *valóságos rabszolgaság* alapján nyugodott, összetévesztették a *modern spiritualista-demokratikus képviseleti állammal*, amely az *emancipált rabszolgaságon*, a *polgári társadalmon* nyugszik."

E hősies illúzió társadalmi szükségszerűsége abban is megmutatkozik, hogy mindjárt első kudarca után, a napóleoni korszak polgári valóságának kiábrándulását követően, természetesen más formában és részben (de csak részben) megváltozott tartalommal, újra a kor uralkodó ideológiájává lett.

Marx éles szemmel látta meg e szükségszerű illúzió társadalmi gyökerét a polgári politikai-társadalmi tudat szükségszerű hasadásának, a *citoyen*-né és *bourgeois*-vá való kettéválásának alapvető elemzésében. Ez a hasadás szükségszerűen következik a modern polgári társadalomnak saját államához fűződő viszonyából, a polgári társadalomban élő individuumnak ehhez az államhoz fűződő viszonyából, a kapitalista alapnak saját állami felépítményéhez fűződő viszonyából. Marx így ír erről a viszonyról: „Ahol a politikai állam elérte valódi kibontakozását, az ember nemcsak a gondolataiban, tudatában, hanem a *valóságban* is kettős életet

él, egy földi és egy égi életet, a *politikai közösségben* él, amelyben *közösségi lénynek* számít, és a *polgári társadalom* életét éli, ahol *magánemberként* tevékenykedik, a többi embert, mint eszközöket tekinti, önmagát eszközzé alacsonyítja, és idegen hatalmak játékszerévé teszi. A politikai állam éppoly spirituálisan viszonyul a polgári társadalomhoz, mint az ég a földhöz. Ugyanabban az ellentétben áll vele, ugyanígy küzdi le, mint a vallás a profán világ korlátozottságát, vagyis hasonlóképp arra kényszerül, hogy elismerje, jogaiban helyreállítsa, uralmát maga fölött eltűrje. Az ember *legközvetlenebb* valóságában, a polgári társadalomban, profán lény. Itt, ahol ő – magához és másokhoz képest – valóságos individuumnak számít, úgy jelenik meg, mint *nem-valóságos*. Az államban ellenben, ahol az ember nembeli lénynek számít, egy képzeletbeli szuverenitás imaginárius tagja, meg van fosztva valóságos, individuális életétől, és egy nem-valóságos általánossággal telik meg."

Ugyanakkor azonban ebből a viszonyból következik az is, hogy *citoyen* és *bourgeois* létükből fakadóan mégis elszakíthatatlan egységet alkot, a „hasadás" ugyanabban az egyénben megy végbe. És ebben a lét által meghatározott egységben mindig a burzsoá az igazi uralkodó, jóllehet a tudat síkján ez a „hasadás" szükségszerű, s benne egy képzelt – illuzorikus vagy őszintétlen – vezető szerep jön létre, méghozzá éppen a citoyen számára.

A kapitalizmus társadalmi munkamegosztása mindig magasabb fokon reprodukálja ezt az ellentmondást. Mert a munkamegosztás a társadalmi tevékenység egyes területeit egyre erőteljesebben specializálja, egyre nagyobb viszonylagos önállóságot ad nekik, és ennek a fejlődésnek a folyamán az államot mind magasabbra emeli, valamiféle „általános" spirituális régiókba, s ez az „általános" azután a továbbiakban szemben áll az egyes polgári egyének érdekeivel. Az az illúzió, hogy az állam független a polgári társadalomtól, valamint a képzelt „közérdek" előjogainak illúziója az egyes polgárok reális, egyéni érdekeivel szemben, mind ugyanúgy szükségszerű következménye a kapitalizmusban kialakuló társadalmi munkamegosztásnak, akárcsak a tényleges gazdasági fejlődés elsőbbsége minden körülötte keletkező illúziót illetően. Természetes, hogy itt nem szabad mechanikusan közös nevezőre hozni

minden illúziót és minden hamis tudatot. A XVII. és a XVIII. század harcos polgárságának illúziói egészen mást fejeznek ki például, mint a fejlett polgári társadalom immár világosan megnyilvánuló ellentmondásainak apologetikus leplezési kísérletei.

Az antik poliszhoz való visszanyúlás, tanulságainak elemzése önálló, új állampolitikai elmélet kialakítása céljából, a feltörekvő polgárság korszakában döntően és egyértelműen haladó tendencia volt. A mögött a kettős öncsalás mögött, hogy egyrészt a poliszdemokrácia megvalósítása lehetséges a jövő forradalmi feladataként, másrészt pedig, hogy a polgári osztály forradalmi követeléseinek keresztülvitele a polgárság gazdasági létének alapját képező tényleges ellentmondások felszámolásához vezethetne, éppen a polgárság forradalmi korszakának legjobb ideológiai vezetői által folytatott hősies és könyörtelen harc ténye áll. A visszanyúlás a messze, távoli múlthoz itt tehát progresszív jellegű utópia, ellentétben a kései romantikának a középkorhoz, mint eszményképhez történő visszafordulásával, mert – legjobb képviselői esetében – csakugyan az az óhaj volt a visszanyúlás hajtóereje, hogy a kapitalista társadalom ellentmondásait megoldják, méghozzá gazdaságilag arra a szintre való visszatérés által, ahol ezek az ellentmondások még meg sem születtek.

2.

Ha az antikvitást mintaképnek és követendő példának tekintő politikai-társadalmi elmélet illúzióra épül, úgy az az irodalmi elmélet, mely ugyanennek az osztályharcnak a függvényeként jött létre, és közvetlenül e politikai felfogáshoz kapcsolódik, ugyanígy illúzió kell hogy legyen, méghozzá hatványozottan. Ilyesféle kettős illúziójelleg azonban nem akadálya annak, hogy ez az elmélet mégis a polgári fejlődés legjelentősebb, aktuális kérdéseit az irodalom fejlődésének igen magas fejlettségi fokán nagy formátumúan, őszinte módon ne tartalmazza. Az a humanista küzdelem, mely az embernek a kapitalista munkamegosztás általi degradálása ellen folyt, éppen irodalmi-művészi téren talál ragyogó példaképet a görög irodalomban és művészetben, mert ezek csak-

ugyan egy olyan társadalom kifejezőeszközei voltak, amely – szabad polgárai számára természetesen, hiszen itt csak ők jönnek számításba – még a jelen társadalmi struktúrán innen állt. Így ez a társadalom példaképe lehetett annak a mozgalomnak, mely az ember integritásának visszaállítását írta jelszóként a zászlajára. Ebben a fejlődésfolyamatban döntő szerepet játszott tehát, hogy Homérosz és a görög tragédiaírók váltották fel a késő római eszményképeket. Mert az antikvitás kora és klasszikus irodalmi alkotásai olyan társadalmat, egy olyan társadalom problémáit ábrázolják, amelyben elevenen élnek még a nemzetiségi társadalom bizonyos maradványai. Amikor a XVIII. század írói és esztétái a természetről, az ember életének természetes jellegéről beszélnek, amikor jelenük elfajzottságát és természetellenességét ostorozzák, nem valamiféle barbár természeti állapotok lebegnek a szemük előtt, hanem az emberiség fejlődésének éppen ez a korszaka.

Az antik eszmény, mint az irodalmi ábrázolás ideálja, azt jelenti tehát, hogy fel kell számolni az absztrakt stilizáció és a közvetlen, nyers valósághoz alárendelten tapadó naturalizmus közötti ellentétet. Ez az ellentét a polgári irodalomban egyáltalán nem véletlenül jön létre, okai pedig korántsem tisztán művészieknek vagy irodalmiaknak. Ellenkezőleg, ezt az ellentétet a kapitalista társadalom ellentmondásai folyamatosan megteremtik és újratermelik. Méghozzá minél fejlettebb a kapitalista társadalom, annál jobban kifejlődik mindkét pólus, vagyis az egyre absztraktabbá váló, tartalomban egyre szegényebb stilizáció és a közvetlen felszínhez egyre szolgaibban tapadó, egyre fényképszerűbb naturalizmus.

A kapitalista társadalom alapvető ellentmondása, a társadalmi termelés és a magánjellegű kisajátítás közötti ellentmondás következtében a polgári író egyre nehezebben tudja áttekinteni saját társadalmi létének valódi mozgatóerőit: a felszínen merőben személyes, közvetlen mivoltukban teljesen magánérdekű események és sorsok láthatók, azok a társadalmi erők pedig, amelyek e privát sorsokba döntően beleszólnak, azokat végső soron meghatározzák, a polgári megfigyelő számára egyre absztraktabb, egyre rejtélyesebb alakot öltenek. S minél jobban előrehalad a kapitalista gazdasági élet fejlődése, a felépítmény (különösen az állam)

formái annál ködösebben, annál magasabb szférákban lebegve, annál inkább az egyének mindennapi élete fölé emelkedve jelennek meg, a polgári ember *citoyen*-sége annál tartalmatlanabb absztrakcióvá válik. Másrészt, ezzel párhuzamosan, a *bourgeois* annál fokozottabb mértékben megerősödik, izolált „monád"-ként, s minél kevésbé felel meg az objektív társadalmi valóság ennek a látszatnak, annál közvetlenebbül *ebben* a formában mutatkozik maga ez a látszat. A polgári ideológia apologetikus tendenciái természetesen saját céljaikra használják fel ezeket az ellentmondásokat, a kapitalizmus ellentmondásainak elkendőzésére, ily módon befolyásolva olyan ideológusokat is, akik – szubjektíve – becsületesen az élet problémáit akarják megközelíteni. Mivel tehát a polgári tudat számára egyre nehezebb lesz, hogy a társadalom életének lényege és megjelenési formája között fennálló tényleges összefüggést a két pólus eleven kölcsönhatásában ragadhassa meg (s ebből kifolyólag: ábrázolhassa), a polgári irodalom alkotási folyamatának egyre inkább e két hamis szélsőség irányába kell polarizálódnia.

Ez az ellentét már a felvilágosodás korában is megtalálható, de még csak csírájában. Irodalmi téren adva vannak már a hamis szélsőségek, azonban igen jelentős ellenerők is hatnak még. Nem veszett még el a társadalmi ellentmondások könyörtelen feltárására irányuló bátorság. Annál kevésbé sem, hiszen a francia forradalom előkészítő időszakának és magának a forradalomnak minden heroikus illúziója éppen abban a – történelmileg jogosult és gyümölcsöző – öncsalásban áll, hogy a polgári forradalom következetes végigvitele a kor nagy gondolkodók és írók által élesen érzékelt, kimondott és ábrázolt ellentmondásainak felszámolását jelenti majd.

A XVIII. század második felében egyre inkább szaporodnak már azok a kritikai megnyilvánulások, melyek a görög művészet elméletében és gyakorlatában egy új, a dolgok lényegét visszaadni képes, nagy formátumú realizmus eszményképét látják. Bár Lessing Shakespeare nevében folytatja harcát, mindenekelőtt a corneille-i és a voltaire-i dráma absztrakt idealizmusa ellen, érvelése azonban azon alapszik, hogy az antik irodalom igazi követelményei, Arisztotelész poétikájának normái lényegüket és szellemüket

tekintve Shakespeare-nél valósulnak meg (úgy, mint Szophoklésznél is), s hogy a francia klasszikusok igyekezete, hogy szó szerint vegyék e normákat, a műfaj nevetséges karikatúráját eredményezi csupán. Herder és az ifjú Goethe pedig elsősorban Homéroszban látja egy igazi, realista, ugyanakkor nagy formátumú, monumentális és népszerű irodalom (népköltészet) eszményképét, szemben művészileg elfajult és elcsökevényesedett koruk részben absztrakt, részben kisszerű literátorkodásával.

Az antik realizmus iránti, egyre jobban növekvő tisztelet azonban korántsem marad meg az esztétikum, a forma területén; állandóan tágítja köreit, s a görögök nagyvonalúan naiv erkölcsi elfogulatlanságát a polgári társadalom túlfeszített, hazug és körülményessé vált konvencióival állítja szembe. Ferguson rendkívül érdekes és tanulságos összehasonlítást tesz ilyen téren; okvetlenül idéznünk kell őt, már csak Schillerre gyakorolt hatása miatt is, ami szinte bizonyosra vehető. „Háborúink rendszere és jellege sem különbözik jobban a görögökétől, mint első regényeink legkedvesebb hősei az *Iliász* vagy más antik irodalmi alkotások főalakjaitól. A görög történetek hőse, akit mindent felülmúló erő, ügyesség és bátorság jellemez, minden előnyt kihasznál ellenfelével szemben, hogy saját életének kockáztatása nélkül legyen képes megsemmisíteni őt... Homérosz, aki mindenki másnál jobban értett ahhoz, hogy valamely heves érzelem legkisebb rezdülését is kifejezze, csak igen ritkán próbál például könyörületességet ébreszteni. Hektor meghal, és senki nem érez iránta részvétet, sőt, hulláját a görögök szidalmazzák és meggyalázzák."

Ferguson ezek után részletesen elemzi a „kifinomult udvariasság", a „kínos-feszes becsületérzés" ellenpéldáit. Összefoglalóban ezt állapítja meg a modern hősről: „Ha győzelmet arat, lénye úgy jelenik meg, mint aki nagylelkűsége és jósága terén csakúgy természetfeletti, ahogy ezt harci bátorságával és hősiességével bizonyította." Nem így a görög hős. „A görög irodalom hősét az elkeseredés és az ellenséges érzelmektől fűtött szenvedély vezeti. Harci erkölcse gyakorlatilag ugyanaz, mint ami Amerika erdőiben uralkodik ma. Bátornak kell lennie, de az ellenséggel szemben mindennemű álnokságot megengedhet magának a győzelme érde-

kében. A modern regény hőse a hadicselek és a veszélyek megvetését nyilvánítja ki lépten-nyomon, személyét látszólag ellentmondó jellemvonásokkal ruházva fel: egyszerre kegyetlen ez a hős és szelíd, egyszerre vérszomjas és gyengéd, részvéttel teli."

Nagyon érdekes hát, hogy Schiller az antik és a modern irodalom összehasonlítása során igen fontos helyet szentel éppen ennek a kérdésnek. A problémát társadalmilag sokkal kevésbé konkrétan tárgyalja, mint Ferguson, ezzel szemben azonban, mint később látni fogjuk, a szembeállítás stiláris következtetéseit határozottabban vonja le. *A naiv és a szentimentális költészetről* írott tanulmányában összehasonlítja Ariosto és Homérosz egy-egy jelenetét. Homérosznál két barát, Glaukosz és Diomedész a csatatéren találkozik össze, Ariostónál győz az ellenségeskedésen a nemes lovagi szellem. „E két példa, bármily különböző legyen is egyebekben, lelkünkre tett hatását illetően egymáshoz közel áll, mert mindkettő az erkölcsök szép győzelmét festi a szenvedélyek felett, s szelleme naivitásával válik megragadó élménnyé. De milyen különbözőképpen kezeli a két költő körülbelül ugyanazt a cselekményt. Ariosto, a későbbi kor, az erkölcsök egyszerűségét rég feledett világ gyermeke az eset leírásakor nem tudja elrejteni saját ámulatát, megindultságát. Magával ragadják érzelmei, látván, milyen nagy különbség van a hajdani, a műben ábrázolt és saját korának szokásai, erkölcse között. Mintha hirtelen kilépne a képből, és saját személyében jelenne meg előttünk." Homérosz ezzel szemben egészen egyszerűen és sallangmentesen írja le az eseményt, nála szó sincs személyének előtérbe helyezéséről, érzelmi ítélkezésről: „mintha valami egészen hétköznapi dologról számolna be, sőt, mintha nem is lenne szíve", száraz tényközlésként folytatja mondanivalóját: „Ekkor azonban Glaukon eszét Kronidész elorozta, mert ez arany-fegyvert nyújtott át Tüdeidésznek rézért, százökör-értékűt a kilencökör-árért." *(Devecseri Gábor fordítása.)*

Az antik realizmusnak, a morális elfogulatlanságnak ebben a dicsőítésében valamennyi esztéta bizonyos mértékig igazságtalanságot követ el saját kortársaival, a nagy, polgári realistákkal szemben. A burzsoázia fellendülésének időszakában mindig voltak jelentős realisták, akik koruk társadalmának jelenségeit nagy-

vonalúan, elfogultság nélkül szemlélték és ábrázolták. Ugyanakkor azonban ennek az igazságtalanságnak is van bizonyos világtörténelmileg jogos igazságtartalma. Mert abban, hogy a modern realisták koruk valóságát elfogulatlanul ábrázolják, szükségszerűen mindig egy adag cinizmust is találunk (ricardói értelmezésében használva a szót), valamiféle haragot, melyet tárgyilagosságuk színe alatt rejtenek el, megvetést, melyet az embernek a polgári társadalom által történő degradálása láttán éreznek, olyan érzelmeket tehát, amelyek Homérosz esetében társadalmilag éppoly kevéssé létezhettek, mint ahogy viszont törvényszerű, hogy Balzacnál társadalmi szükségszerűséggel jelentek meg.

Nagyon világosan megmutatkozik itt a polgári realizmus feloldhatatlan ellentmondása a korai görög realizmussal való összehasonlításban. Az antikvitás eszményének hirdetői olyan realizmust követelnek, melynek képes kell lennie arra, hogy a lényeg igaz és mély megragadása által az ábrázolt jelenkori valóság derűs és életigenlő képét fesse. A polgári realizmus mély művészi ellentmondása azonban éppen abban rejlik, hogy a polgári társadalom ilyenfajta igenlése, méghozzá éppen igazi nagy ideológiai képviselői esetében, eleve lehetetlen. A polgári társadalom igenlése még fellendülésének korszakában is mindvégig csak afféle „mindenek ellenére" igenlés marad. A polgári realizmusnak ez a belső ellentmondása, mely éppen legnagyobb képviselőinél érződik nagyon határozottan, ugyanakkor a polgárság irodalmának pozitív hősével kapcsolatos problémát is felöleli; olyan kérdés ez, melyet ennek az irodalomnak legnagyobb képviselői sem tudtak megoldani.

A polgári irodalom csak az idealizálás révén tud pozitív hőst teremteni. A *citoyen* és *bourgeois* egy emberben meglevő ellentmondásos egységéből fakadó, feloldhatatlan kettősség lényegéből ered, hogy a polgár – hacsak nem valamiféle apologetikus szerecsenmosdatásról van szó – már csak többé-kevésbé ironikus színezettel, humorosan vagy szatirikusan ábrázolva lehet nagy irodalmi mű főhőse. A polgári osztály nagy realistái számára azonban ugyanígy megoldhatatlan feladat, hogy a hős citoyen-oldalát is csak pozitívra fessék, irónia, szatíra vagy humor nélkül is realisztikusan az ábrázolás középpontjába állíthassák. Cervantes a

Don Quijoté-ban az „ideálisan pozitív hős" azóta is utolérhetetlen remeklésű szatirikus képét adta. Csak a feudalizmus maradványai ellen vívott osztályharc konkrét szituációi teszik lehetővé olykor-olykor, hogy a polgári osztály valamely képviselője egyértelműen pozitív hőssé válhasson, s az ábrázolás ugyanakkor megőrizze realizmusát, ha például nem önnön nagysága, hanem a nemesi osztály részéről elszenvedett üldöztetések és igazságtalanságok elleni harca áll a cselekmény középpontjában. Ilyen esetekben is majdnem mindig elkerülhetetlen azonban az ábrázolás bizonyos idealista túlzínezése (Richardson). A polgári osztálynak ebből az általános helyzetéből fakad egy idealisztikusan-patetikusan stilizáló irodalom szükségessége. Kezdve Milton eposzain és drámáin, Addison *Cató*-ján, egészen Alfieri republikánus klasszicizmusáig és Shelley forradalmi-idealista pátoszáig, szükségképpen fennmarad egy ilyen – természetesen önmagában is mindig változó – idealista stílusirányzat a realista, társadalomábrázoló irodalom szélesen hömpölygő folyama mellett. Ebbe a sorba tartozik Schiller művészete is.

Az a stilizáció, ahol a pozitív hős mintegy a polgár citoyen-oldalának idealizált változata, még a realista irodalomnál is fokozottabb mértékben a görögség művészetében, a görög tragédiában kell hogy keresse elérhetetlen eszményképét. De még e mögött a példakép keresés mögött is, viszonylag vékony esztétikai felhám alatt, egy társadalmi probléma húzódik meg: az ókori élet nyilvánossága s ennek esztétikai konzekvenciája: az a nagyszabású s mégis realista, politikától áthatott és mégis emberi atmoszféra, melyet a görög tragédiában megtalálunk. Bármely kérdés vált is a görög tragédiában a konfliktus tárgyává, mindig a közvélemény érdeklődésére számot tartó, nagy nyilvánosságot adó s engedő ügy volt az.

Az, hogy a polgár *citoyen*-re és *bourgeois*-ra szakadt szét, az ember reális, anyagi létével összefüggő problémákat merőben a magánélet szférájába utalja, és a széles közvélemény elé kilépő patetikus ábrázolásmód anyagául csak a citoyen éterivé vékonyodott absztrakcióját kínálja. A polgári irodalom soha nem talált művészileg kielégítő megoldást a magánélet és a közélet pólusainak alkotói egyesítésére. Vagy az történt, hogy lemondott a sajá-

tosan egyéni, a privát jelleg ábrázolásának még a kísérletéről is, ahogy ezt az utat legkövetkezetesebben Alfieri járta végig. Ilyenkor nagy formátumú, de élettől elzárt, absztrakt körvonalakkal rendelkező, a tragédiák lehetőségeit csak sejtető művek keletkeztek. Vagy pedig azt kísérelték meg az írók, hogy – mint például Lessingnél vagy a német Sturm und Drang során – a társadalmi viszonyok reális ábrázolása által bontakoztassák ki anyagukból mindazt, ami abban közéleti jellegű. Ebben az esetben azonban a jellemek, az egyéni sorsok sajátos jegyeihez mindig valamiféle feloldatlan és feloldhatatlan véletlenszerűség tapad. Az, hogy Lessing az *Emilia Galotti* befejezésében megoldatlan és motiválatlan pszichológiai véletlenek labirintusába tévedt, éppoly kevéssé véletlen, mint ahogy az viszont szükségszerű, hogy az ifjú Schiller drámái esetleges, sikerült vagy éppen balsikerrel végződő intrikák zűrzavaros szövevényéből állnak. Méghozzá annál inkább, minél közéletibb a célkitűzés, minél erősebben kapcsolódna össze az írói szándék szerint közös és privát jellegű *(Fiesco, Don Carlos).*

3.

Schiller – fejlődése során – egyre világosabban látja ezt a problémát. *A messinai menyasszony* bevezetőjében határozottan központi helyre állítja a kérdést. Kései korszakának általános irányvonala jegyében, a drámai stílus esztétikai problémaköréből indul ki ennek során, és tragédiájában kísérletet tesz arra, hogy a kórus beiktatása által művészi úton pótolja a nyilvánosságnak a modern drámából hiányzó elemét. Helyesen állapítja meg azonban, hogy ezt az esztétikai különbözőséget a két kor között fennálló társadalmi különbségek okozzák. Ezt mondja az ókori tragédiáról: „Hősök és királyok sorsa és cselekedete már eleve közérdeklődésre tarthat számot, nyilvánosság előtt játszódik, s ez az egyszerű ősidőkben még fokozottabban így volt. A kórus tehát az ókori tragédiákban leginkább valamiféle természetesen funkcionáló szervnek tekinthető, a mindennapi valóság költőiségének megfelelően. Az újabb kori tragédiában mesterségesen létrehozott

szerv lett belőle; célja, hogy segítse érvényre jutni a költőiséget. Az újabb kori költő nem talál immáron kórust a természetben, költői leleménnyel kell hát azt megteremtenie . . ." Ebből következik, hogy a kórus a tragédiában megszűnt nagy formátumú ábrázoló eszköznek lenni, ehelyett idealisztikus stíluseszközzé vált, a „modern, közönséges világot a régi költőiséggel teli világgá varázsolva".

Schiller a továbbiakban nagyon pontosan és lényeglátóan írja le az okát, miért olyan alkalmatlan a modern élet arra, hogy a dráma nagy, nyilvánosságot adó s igénylő költészetének méltóképp megformálható alapanyaga lehessen. Megjegyzései azt is megmutatják, hogy a forradalomtól való elfordulása ezt az anyagot még jobban elzárja előle, még használhatatlanabbá teszi, mint amilyen az önmagában. „A királyok palotája – zárva. A görögök a városok kapujából házaik zugába húzódtak vissza, az írás háttérbe szorította az élő, eleven szót, maga a nép, az érzékelhető, eleven tömeg pedig ott, ahol nem nyers erőszakkal gyakorolja hatalmát, állammá, vagyis elvont fogalommá lett, az istenek visszatértek az emberi szívbe. A költőnek újra ki kell nyitnia a zárt palotákat, újra a szabad ég alatt kell ítélkeznie s ítéltetnie, talapzatukra vissza kell helyeznie az isteneket, helyre kell állítania mindazt a közvetlenséget, amit a mindennapi élet mai valóságának művi berendezettsége kiszorított . . ."

Világosan megmutatkozik itt, hogy Schillernek a modern polgári társadalommal és ily módon az egész modern irodalommal kapcsolatos állásfoglalása ellentmondásos. Ugyanakkor azonban az is kiderül, hogy Schiller korlátai nem kizárólag személyes természetűek, hanem a polgári humanizmus tragikus ellentmondásosságából erednek. Schiller nagyon élesen felismeri, hogy a modern polgári élet igazi nyilvánossága – saját antikizáló igényeinek értelmében – csak a forradalomban valósulhat meg; a nép, írja, manapság, az állam keretei között merő absztrakció; az egyetlen kivétel, ahol a tömeg mint „nyers erőszak érvényesül", vagyis – a forradalom.

A modern polgári társadalomnak ez a lényeglátó értelmezése, melyet Schiller itt nagy íróként, önmaga és a nagy drámai anyag viszonyának s lehetőségeinek iskolázott elméjű, alapos ismerője-

ként megfogalmaz, világosan rámutat a polgári humanizmus számára tragikus ellentmondásokra. Mert itt egyértelműen kiderül, mi az, amit ez elől a nagy humanista elől a polgári forradalom továbbvitelét jelentő plebejus formák és tartalmak elutasítása elzárt: költészetének – különösen drámairói munkásságának – a görögökéhez hasonló horizontját. És ennek a helyzetnek a tragikuma abban állt, hogy az elutasítás társadalmilag szükségszerű volt. Méghozzá nemcsak Schiller személyiségének „pszichológiai-szociológiai" motivációja alapján. Mindig voltak kis számban olyanok, akik nem fogadták el az elutasítás szükségszerűségét, akik *individuálisan* túlléptek a polgári forradalom végső következményeitől való visszarettenésen (így például Németországban Georg Forster, Hölderlin). Sokkal inkább mérvadó azonban, hogy ebben a korszakban a polgári osztály főirányа és útja a polgári forradalom plebejus továbbvitelének elutasítása kellett hogy legyen: Goethe, Hegel, Balzac útja, akikkel összehasonlítva Forster és Hölderlin, a polgári forradalom következetes végbevitele iránti minden hűségükkel egyetemben, mégiscsak epizódfigurák maradtak. Ezen az objektív társadalmi-történelmi szükségszerűségen semmit sem változtat, hogy a polgári osztály legnagyobb ideológiai képviselőinek is nagyon sokat kellett veszíteniük filozófiai-művészi vonatkozásban a plebejus úttól való eltérésük által, s hogy néha – mint Schiller is itt – megsejtettek valamit ezekből a kényszerű lemondásokból, veszteségekből. Annak szükségszerűsége, hogy el kell szakadni a plebejus tendenciáktól, melyek választja Európa nyugati felében éppen ebben a korban következett be, gyakorlati politikai síkon a plebejus-jakobinus tendenciáknak a polgári demokratikus forradalom továbbvitelébe való átcsapásában nyilvánul meg; a proletárforradalom tendenciáit képviselő Babeufben.

Schiller ezekkel a plebejusi tendenciákkal szemben foglalt állást. Ezért volt törvényszerű, hogy a modern polgári élet visszásságának tartalmi-történelmi problémáit nem tudta nagy formátumú, s így szükségszerűen közügy-jellegű drámai alkotásban ábrázolni. Nem a modern életből próbálta megkeresni azokat a sajátságokat, melyek önmagukban véve már közügyszerűek, ellenkezőleg: művészi eszközökkel mesterséges miliőt akart terem-

teni, melyben a merőben magántermészetű problematikát szerette volna idealisztikusan közüggyé felnagyítani. A művileg stilizált nyilvánosságnak ebbe a művi környezetébe olyan drámai alakokat kellett belekomponálnia, akiknek privát ügyeit-dolgait ugyanígy szubjektív módon felfokozhatta, túlhajthatta.

Ennek megfelelően Schillernél a kórus nem vált a nyilvánosság konkrét képviselőjévé, hanem absztrakt általános maradt. „Maga a kórus nem individuum, a kórus általános fogalom: Kilép a cselekmény szűkebb köréből, hogy múlt és jövő, távoli idők és népek fölé, s egyáltalán: az *emberi* fölé terjeszkedhessen, hogy az élet nagy tanulságait leszűrhesse és megfogalmazhassa, kimondva azt, amire a bölcsesség tanít." És Schiller – ez megint csak gondolkodásmódjának nagyfokú világosságát tanúsítja – nem ringatta magát illúziókban afelől, hogy képes a privát és a közéleti, a különös és az általános szféra valódi alkotói egyesítésére. „Mert ha a költészet két eleme, az ideális és az érzékletes, nem bensőleg összefonódva, együttesen fejtik ki hatásukat, úgy kizárólag csak egymás mellett létezhetnek, vagy – megszűnik a poézis." A kórus tehát Schiller saját végkövetkeztetése értelmében csak művészi eredményeket rögzíthet; ahogy „a nyelvbe *életet* visz, úgy visz a cselekménybe *nyugalmat*". A kései Schiller nagy előretörése abban az irányban, hogy a magánélet szféráját közüggyé, nyilvánossá szélesítse, és a polgári élet anyagának nagy drámai alkotáshoz való alkalmatlanságát felszámolja, esztétizáló klasszicizmusba torkollik.

A német klasszika különös szerepe az antikvitással való versengésben, hogy a polgári élet ellentmondásai ellenére, melyek az irodalom számára felettébb alkalmatlan anyagot nyújtanak, a görögökével egyenértékű művészet születhessék meg, abban áll, hogy a német klasszika számára egyre fokozottabb mértékben világossá válhatott a görögség immáron visszahozhatatlan jellege, és hogy ebből a tisztánlátásból a modern költészet számára le is lehetett vonni a megfelelő tanulságokat. Ez a tisztánlátás szorosan összefügg a francia forradalom megítélésével. Marx, mint már rámutattunk, találóan jellemezte illúzióként a radikális jakobinusoknak azt az elképzelését, hogy a modern polgári társadalom alapjain a poliszdemokrácia újjáteremtésére gondoltak. A né-

met klasszikának a forradalomtól való elfordulása, mint ideológiai folyamat, természetesen hamis tudat jegyében, hasonló úton járt. A fiatal Hegel fejlődése mutatja meg a legvilágosabban, milyen mélyen összefüggött a korabeli Németországban két komplexum: egyrészt a francia forradalom igenlése és az antikvitás megújításának kultúrprogramja, másrészt pedig a forradalmi módszerektől való thermidori elfordulás és az antikvitás végérvényesen lezárult korszakként való értékelése. Nagyon sokat mond az a tény, hogy az ifjú Hegelnél a klasszikus angol közgazdaságtan beható tanulmányozása éppen annak a válságkorszaknak a középpontjában áll, mely a görögség megítélésében az iménti politikai fordulatot létrehozta. Schillerben nincs meg Hegel közgazdaságtani áttekintése; ő a felmerülő történetfilozófiai problémákat mindig kizárólag ideológiai síkon fogalmazza meg, még ha az ideológiai köntös mögött gyakran igen magas szintű történelmi felismerések rejtőznek is. *Esztétikai levelei*-ben úgy ír a görög antikvitásról, mint visszahozhatatlan múltról: „A görögség megjelenése kétségkívül maximumot jelentett, mely sem ezen a fokon megmaradni, sem onnan továbblépni nem tudott... A görögök elérték ezt a szintet, és ha magasabb fokra akartak lépni, ugyanúgy, mint mi, ők is fel kellett hogy adják totalitásukat, az igazságot egymástól külön futó utakon kellett keresniük."

4.

Létezett persze Németországban már akkor is az antikvitás más, forradalmi-jakobinus felfogása. Ennek fő ideológiai képviselője a későbbi mainzi jakobinus forradalmár Georg Forster volt; az ő tanításait újította meg részben az ifjú Friedrich Schlegel romantika előtti korszakában.

Németország és Franciaország társadalmi-politikai különbségeinek megfelelően, ennek az elméletnek Németországban a jelent illetően erősen pesszimista színezete kellett hogy legyen. Mert az antik eszmény gyakorlati-forradalmi megvalósítására Németországban még csak gondolni sem lehetett. Így az antikvitás és a jelen összehasonlításából az akkori Németország egész irodalmára

és kultúrájára nézve meglehetősen fanyar és szigorú, elítélő végkövetkeztetésnek kellett születni.

Ez volt Georg Forster az idő tájt igen nagy hatást keltő irodalom- és kultúrpolitikai írásainak fő irányvonala. S amit a polgári filozófiatörténet mindig elhallgat: az ifjú Hegelre is igen nagy hatást tettek Georg Forster művei. *Alsó-Rajnai gondolatok* című munkájában Georg Forster a modern festészet legjelesebb produkcióinak elemzése kapcsán összehasonlítja és szembeállítja egymással az antik és a modern művészetet, az antik és a modern élet különbözősége alapján:

„Az emberiség jelenlegi formáiba már nem illenek bele a görög hősök és a görög istenek; ugyanolyan idegenek ma nekünk, mint a görögös ejtésű hangok és a görög nevek költészetünkben. És igaz lehet mindaz, amit Pheidiasz két remekművének, Jupiter- és Minerva-szobrának isteni tökéletességéről mondanak, de minél fenségesebben ül vagy áll ez a két istenség, magasztos fejét minél magasabb és dicsőbb régiókba emeli pillantásunk elől, annál riasztóbb mindkettő mai képzeletünk számára; és minél tökéletesebb az emelkedettség ily módon kifejezésre jutó eszménye, annál idegenebb ez a magunk gyengeségének. Olyan emberek, akik csak a saját erejükre támaszkodva, ingadozás nélkül álltak hajdan, azt a bátorságot is vehették maguknak, hogy ezeknek az óriás istenségeknek merészen a szemébe nézzenek, magukat rokonnak érezzék velük, s e rokonság jegyében segítségüket reméljék, ha bármi szükségük lenne rá. A mi elesettségünk azonban egészen más helyzetet teremt. Mert bár mi örökké ínséget szenvedünk, még az sem sikerül egészen saját erőnkből. Hogy rokon lelket találjunk, akiknek elpanaszolhassuk, mi bajunk van önmagunkkal, akinek kiönthetjük a szívünket minden ellentmondásával, tévelygésével, titkos vágyakozásával együtt, akinek részvétére és segítségére kéréseink és könnyhullatásunk közepette éppúgy számíthatunk, miként más is biztos lehet a mi részvételünk és segítségünk felől egyébként: nos hát, ez életünk legfőbb szüksége és ínsége, ennek kielégítésére teremtünk magunknak isteneket – a magunk képmására . . . A gyengeség nem képes felfogni a tökéletességet; a gyengeség magához hasonló lényt keres, aki megérti és szereti őt, aki

előtt ő maga kitárulkozhat. Az emberiség ezen teremtményeihez tartoznak tehát a mi művészeink, és érte is munkálkodnak."

Világos, hogy ez a felfogás az egész korabeli német irodalom elvetését tartalmazza, annak szolgaisága és gyengesége okán. A párizsi jakobinusok antikvitáseszménye medúzafőként jelenik meg itt, mely előtt minden halálra válik, megmerevedik. Amikor az ifjú Friedrich Schlegel, akire Schiller esztétikai írásai kétségkívül hatottak, politikailag és esztétikailag azonban mégis inkább a Forster-féle irányzat befolyása alatt állt, a görög irodalomról szóló írásaiban ezeket a tanokat próbálja ködösebb, enyhébb, ideológiaibb és esztéticizálóbb formában megújítani és propagálni, Schiller a lehető leghevesebben fordul azonnal ellene. Nem ad neki közlési lehetőséget az általa szerkesztett folyóiratokban, versben-prózában gúnyolja, ahol éri:

> Testünkből a hidegrázós gall-láz alig állt ki,
> Már a görög-láz jön, még hevesebb nyavalya.
> Értelem és mérték: tisztán; ez volt a görögség.
> Így hát még türelem illene itt, uraim!
> Jó ügy, amit védtek, csak kérlek, értsetek is jól
> Hozzá, sorsa nehogy gúny legyen és nevetés.[1]
>
> *(Tandori Dezső fordítása)*

Antikizáló törekvéseinek csúcspontján állva tehát Schiller a legélesebben elutasítja a görögség jakobinus megújítását, „görögláznak", görög-mániának nevezve azt.

A „gall-láz", a gallománia elleni harc a felvilágosodásból nőtt klasszikus német filozófia régi öröksége. Lessing nagyfokú tisztánlátással, ami nemcsak német kortársait, hanem a korabeli angol és francia kritikusokat is felülmúlja, elhatárolta a felvilágosodás

1. Kaum hat das kalte Fieber der Gallomanie uns verlassen
Bricht in der Gräkomanie gar noch ein hitziges aus.
Griechheit, was war sie? Verstand und Mass und Klarheit! Drum dächt ich,
Etwas Geduld noch, ihr Herrn, eh' ihr von Griechheit uns sprecht!
Eine würdige Sache verfechtet ihr – nur mit Verstande,
Bitt' ich, dass sie zum Spott und zum Gelächter nicht wird.

korának forradalom előtti csúcsán jelentkező új, az antikvitás felélesztését hirdető eszményt a korábbi időszakétól, a francia klasszicizmust és követőit pedig, közöttük Voltaire-t is, a lehető legmélyebben idegennek bélyegezte a klasszikától, a görögségtől. A francia klasszicizmus lessingi kritikája, annak elutasítása az antikvitás és a jelen közötti közvetítő szerepét illetően, vagyis az abszolút királyság elutasítása, mely a burzsoázia és a nemesség osztálykompromisszuma által feudalizmus és polgári korszak közötti, szükségszerű összekötő láncszemmé kívánna válni, ettől a pillanattól kezdve az egész modern irodalom elmélete számára mértékadó. Főként Németországban, ahol a nemzeti irodalom csak polgári forradalmi jelleggel, a kis udvarok, a nemzeti egység megakadályozói Versailles-utánzó kultúrájával szembeni harcos éllel tudott kibontakozni.

Ez az elutasítás azonban a németországi osztályfejlődés és osztályharc sajátos körülményei között történik. Ezek a körülmények pedig, minden heves és jól megalapozott elméleti elutasítás ellenére is, lehetetlenné teszik a *tragédie classique* stílusával való teljes szakítást. Bár úgy látszik, mintha a Sturm und Drang teljessé tenné a szakítást ezekkel a hagyományokkal, felülmúlva ily módon még magát Lessinget is, de különösen Goethe első weimari korszaka az *Iphigeniá*-val, a *Tassó*-val, az *Elpenor*-töredékkel stb., újra a *tragédie classique* – igaz, jelentősen átalakított, nagyon bensőségesen átélt – továbbfejlesztésének irányába fordul megint.

Itt különösen a racine-i dráma pszichológiai elmélyítő tendenciája játszik fontos szerepet, és – bármely kevés helyünk van is itt rá – hangsúlyoznunk kell, hogy Goethe e korszakának drámatermése e bensőséges átélés és elmélyítés terén még Racine-t is felülmúlja. De az olykor külsőséges-konvencionális erkölcsi problémáknak látszólag tisztán lelki síkra történő transzponálása ellenére a kérdések elpolgáriasodottan udvari jellege – s ennek közvetítésében a művek felépítésének és stílusának hasonló karaktere is – nagyon jól szembetűnő Goethénél. (Különösen a *Tassó*-ban, ahol a költő és az udvari mecénásság kérdése alkotja a tragikus konfliktus lényegét.) És ezek a problémák – s általuk a stílus is – nem kevéssé jelentős szerepet játszanak a német dráma

további fejlődésének stilisztikai mellékáramlataiként sem (gondoljunk csak Grillparzerre, Hebbel *Gyges gyűrűjé*-re).

Ezzel azonban még nem merült ki a „francia stílus"-nak a német drámában való továbbélése. Már a Racine – *Iphigénia-, Gyges*-féle stilisztikai vonulatra való utalás is megmutatja, hogy a *tragédie classique* stílusproblémáját sem lehet egészen egyszerűen az „udvari" címke ráragasztásával elintézni. XIV. Lajos korszakának udvari művészete a nemesség és a burzsoázia között Franciaországban lefolyt osztályharc eredménye volt, azonkívül nemcsak e harc különböző tendenciáinak művészi kifejezése, hanem kifejezése e harc különböző szakaszainak is. (Hasonlítsuk csak össze Corneille-t és Racine-t.) És e harcok lényegének és objektív osztályjellegű fejlődési tendenciáinak a tükröződése az, hogy a mindenkori művészi eredményekben a polgári összetevők jelenléte egyre erősebben érezhetővé válik. Voltaire kísérlete, hogy a *tragédie classique*-ot a felvilágosodás eszméinek szócsövévé tegye, nem tekinthető csupán stíluskompromisszumnak, bármilyen problematikus lett is végül e kísérlet végeredménye. És az is történelmileg ismert tény, hogy a francia forradalom korának drámaírása – vagyis a közvetlenül azt megelőző és követő korszaké – újra a *tragédie classique*-hoz fordul, természetesen a forma többszöri, mélyreható átalakítása után. Elég, ha ezzel kapcsolatban csak Chénier-re és Alfierire hivatkozunk.

De Schillerre is jelentős hatást tesz ez az irányzat. A *Don Carlos,* ahol Schiller ifjúkorának sztoikus-jakobinus idealizmusával való kritikus szembenézését ábrázolta, határozottan érezhető módon érintkezik a *tragédie classique*-nak ezzel a fejlődési szakaszával. A nagyon finom fülű, igaz, a francia műveltség irányában elfogult Wieland egy beszélgetés során felhívta Schiller figyelmét erre a rokonságra. Schiller azonban hevesen tiltakozott, és a különbözőségeket hangsúlyozta. Bizonyos mértékig mindkettejüknek igaza volt, mivel a *Don Carlos*-t egyrészt a *tragédie classique*-nak csak egy bizonyos fejlődési tendenciája érintette, másrészt pedig stílusát éppen a polgári forradalmi sztoikus idealizmussal való, jellegzetesen német szembenézés határozta meg. A rokon vonások megállapításában azonban – a jelentős különbségek

hangsúlyozásának szükségessége mellett – Wielandnak bizonyos fokig csakugyan igaza volt.

Az antikvitás megújítása Schiller és Goethe együttműködésének időszakában más úton halad. Mert sem Goethe esetében nem tekinthető az *Iphigénia, Tasso* által jelzett vonal folytatásának, sem Schillernél a *Don Carlos*-énak. Németországban ez a megújhodás (a francia forradalom viszonylatában) forradalom utáni korszakot jelent. Az antikvitásnak ez a megújítása éppen ezért a polgári élet költői-monumentálissá tételének irányába halad. Goethe *Wilhelm Meister*-e, a *Hermann és Dorottya*, a *Reineke róka*, Schiller drámái, nagy versei, mint *A séta*, az *Ének a harangról* stb., mind, kivétel nélkül, ezt a célt követik. A görög költészethez való témabeli és közvetlen forma szerinti közeledés a legtöbb esetben egészen minimális. Mindkettőjük törekvése – minden felfogás- és stílusbeli különbségük ellenére – éppen arra irányul, hogy világosan és konkrétan kiemeljék a modern polgári élet sajátos vonásait. Az antik eszmény fenntartása és mind erőteljesebb hangsúlyozása egyrészt az öntudatnak azt a magas fokát, az önmagukkal szemben táplált roppant igényességet fejezi ki, ami a feltörekvő polgári osztálynak az időben sajátja. Ebben az antikizálásban az az öntudat rejtőzik, miszerint a polgárság képes az antikvitással a maga modern területén felvenni a versenyt, képes az antik művészettel hasonló értékű modern művészetet szembeállítani.

Az antikizálás másrészt azt jelenti, hogy az elemzés során visszanyúlnak a művészi alkotás alapfeltételeihez, az egyes művészeti ágak objektív és szubjektív előfeltételeihez stb., lényegi törvényszerűségeik vizsgálatához. Itt megy konkrétan a legmesszebbre az utánzás mechanikus elméletének visszahatása. Schiller és Goethe megpróbálja az irodalom különféle műfajait végső alapelveikre visszavezetni, és ezekből az alapelvekből megismerni és meghatározni a lényegükből fakadó, egészen általános esztétikai törvényeket. A görögség szükségképpen alapjául kell hogy szolgáljon ilyen irányú kutatásoknak, mivel alkotásaiban a *különös* érzékletes-realista ábrázolásának és a lényegi-*általános* tisztán, világosan látható kidolgozottságának egysége adva volt. Amikor Goethe és Schiller elméletileg is elemzés tárgyává tették ennek az

egységnek a művészi törvényszerűségeit, ezáltal arra törekedtek, hogy a modern polgári élet általuk óhajtott költői-monumentálissá tételének művészi előfeltételeit meglelhessék. A sajátos művészi jellegű alapelvek világos kidolgozása itt tehát a maga uralkodó tendenciáját tekintve nem életidegen esztétizálás, nem formai játék, hanem éppen ellenkezőleg: arra irányuló kísérlet, hogy a polgári irodalom fejlődését megóvják a kicsinyes, csak a részletek helyes megfigyelésén alapuló szemléletmód fenyegető veszélyeitől.

Goethe és Schiller együttműködésének konkrét esztétikai problémáit másutt már külön elemzés tárgyává tettük. Itt hadd elégedjünk meg csupán annyival, hogy együttműködésük fő irányvonalának néhány legfontosabb vonását kiemeljük. E közös munka negatív vonatkozásai, különösen a Schiller részéről megnyilvánulók, általánosan ismertek. Lassalle *Sickingen*-jéről írott levélbeli kritikáikban Marx és Engels Schiller drámaírói tevékenységének gyógyíthatatlan idealista gyengéiről éles és találó jellemzést adnak. És ez a gyengeség nem Schiller alkotói erejének a csődje – filozófiai versei megmutatják, milyen személyessé és érzékletessé, milyen patetikussá és elevenné lesznek nála még az elvont gondolatok is –, hanem ábrázoló módszere alapvető tendenciáinak egyike. Matthison verseiről írott kritikájában Schiller a legélesebben, a legvégletesebb formában fejezi ki: A költőnek „hatnia kell tehát azokra a feltételekre és körülményekre, amelyek között a kedély egy bizonyos rezdülése bekövetkezhet. Egy szubjektum jellegében azonban semmi más nem igazán szükségszerű, csak a nembeli karakter; a költő tehát csak annyiban képes érzékelésünket és érzelmeinket meghatározni, amennyiben azokat a bennünk levő általános nembeliből, nem pedig a mi sajátosan egyéni-különös lényünkből hívja elő. Ahhoz azonban, hogy bizonyos lehessen abban, miszerint valóban az egyénben rejlő tiszta nembelihez fordul-e, először önmagában kell kioltania az individuum jelleget." Egyén és műfaj ilyen merev, éles szembeállításában viszontláthatjuk tehát a szubjektív idealizmust, annak merevségét és absztrakt mivoltát pedig Schiller írói gyengeségének alapvető tényezőjeként értékelhetjük.

E gyengéknek a megállapításával azonban korántsem intéztük el a Schiller-kérdést, nem merítettük ki az alkotóval és a gondol-

kodóval kapcsolatos problémákat. Mert bármily gyakran torzul is a lényeg felett elsikló, fotografikus naturalizmus ellen vívott harca idealista túlzásokká, fővonala mégis a helyes, progresszív esztétikai harcé. S hogy Schiller ebben a küzdelemben milyen világosan felismerte a polgári irodalom későbbi hanyatlásának lényeges tendenciáját, talán éppen Engelsnek az a levele mutatja, melyben Lassalle *Sickingen*-drámáját bírálja. Köztudomású, hogy ez a dráma egészében véve Schiller befolyása alatt született meg, Marx és Engels pedig stílusának schilleri idealizmusát kritizálja igen élesen. Engels egyidejűleg mégis Lassalle érdemeként hangsúlyozza, hogy a darabban (persze döntő tartalmi hibával, nevezetesen a parasztmozgalmak alábecsülésével párhuzamosan) az ábrázolt korszak leglényegesebb tendenciái világosan láthatóvá válnak: „A cselekvő személyek meghatározott osztályok és irányzatok, úgyszintén a kor meghatározott eszméinek képviselői, és motívumaik nem kicsinyes egyéni kívánalmakban lelhetők fel, hanem éppen abban a történelmi áramlatban, amely hordozza őket... Teljes joggal helyezkedik Ön szembe azzal a jelenleg uralkodó *rossz* egyénítéssel, amely kicsinyes okoskodásokban merül ki, és a homokként szétpergő epigon irodalom lényeges jellemző jegye."

5.

Azok a végső, sajátos megfogalmazások, melyekkel Schiller a modern irodalom jellegzetességeit formába önti, a német idealizmus nagyságának és korlátainak kettősségét hordják magukon, természetesen schilleri felhangokkal. *A naiv és a szentimentális költészetről* szóló nagyszabású értekezésében Schiller a költő két típusát különbözteti meg: azét a költőét, aki azonosul és egybefonódik a természettel, és azét, aki csupán keresi a természettel való azonosulás lehetőségét. A költők ilyen irányú tipologizálásának történetfilozófiai alapja az az általunk már behatóan elemzett különbség, mely az antikvitás és az újkor között fennáll; és Schiller, akárcsak őt követően a hegeli esztétika, Shakespeare-t,

egy vicói *ricorsó*-val, stílusa tekintetében az antikvitás művészeivel egyenértékű művészként, a hőskorszak költőjeként tünteti fel.

A két korszak alapvető különbségéről alkotott schilleri felfogás abban áll, hogy a kultúra létrehozza a kapitalista munkamegosztást, értelem és érzékelés szétválását, s ezáltal kettéválasztja embert és természetet. Míg ez a kettéválás történelmileg nem következett be, tehát a görögöknél, a költő naiv maradhatott. Ha azonban létrejön az elkülönülés, a művész ennek alkotói áthidalását keresi. Ha tehát nem a természet egységéből kiindulva alkot, hanem az egység utáni – számára beteljesülhetetlen – vágyból, modern, szentimentális költő lesz. „Ha tehát a költészet fogalmát, ami nem egyéb, mint hogy *az emberiséget a lehető legnagyobb teljesség fokán kifejezzük,* az iménti két állapotra vonatkoztatjuk, arra a következtetésre jutunk, hogy *ott* a természetes egyszerűség állapotában, ahol az ember még minden erejével együtt harmonikus egész, ahol lényének-természetének egésze még maradéktalanul kifejezésre jut az őt körülvevő valóságban, *a valóság* minél teljesebb *utánzása teszi a költőt* – míg viszont *itt,* a kultúra körülményei között, ahol az embernek a természettel való harmonikus együttműködésének elképzelése csupán eszme marad, a valóságnak eszménnyé való fölemelése, vagy ami végeredményben egyre megy, *az eszmény ábrázolása.*"

Úgy látszik tehát, mintha Schiller *az idealizmust* egyszerűen, mint *a modern irodalom sajátos alkotói módját* jelölné meg. Ez a megfogalmazás – nem csupán paradox kiélezettségével, hanem tartalmával és metodológiájával egyetemben is – Schiller idealista merevségét és korlátait mutatja. Ezek a kérdések azonban, különösen a schilleri realizmus problémája, nem ilyen egyszerűek és mereven egyirányúak, ahogyan azt az első pillanatban feltételeznénk, és ahogy ezeket a későbbiekben Schiller magyarázói is felfogták.

Annyi bizonyos, hogy Schiller a valóság költői hűségű ábrázolását csak a naiv költészet, vagyis az antikvitás esetében ismeri el. Amit azonban az újabb idők alkotói módjaként megjelöl, „az eszmény ábrázolása" nem csupán az idealizmus trónbeszéde, hanem ugyanakkor a modern realizmus egy egész sor sajátos nehézségével kapcsolatos, mélyebb vizsgálódás kiindulópontja is. Schiller

mindenekelőtt rámutat arra, milyen nehéz a modern életben a lényegeset és a valóságosat költőileg érzékletes egységben ábrázolni. Schiller világosabban látja azt a kérdést, mint előtte bármely esztéta. Jelentős erővel és mélységgel elemzi is a problémát, csak éppen a feje tetejére állítja. Ahelyett hogy a modern író nehéz, gyakran emberfeletti munkáját elemezné, melynek a polgári élet kicsinyes prózaisága közepette oly hihetetlenül mélyre kell ásnia, hogy a polgári élet lényeges meghatározói költőileg konkrétan felszínre kerüljenek, Schiller idealisztikusan megfordítja a problémát: nem fedi fel az életből közvetlenül kiragadott részlet és az alapját képező, benne rejtőző lényegi meghatározó jegyek dialektikus összefüggését. A részletekben levő realizmust sokkal inkább eszköznek tekinti, útnak, hogy a *nem tapasztalatinak* tekintett s ezáltal az élettel mereven szembeállított lényeges vonásoktól az élet költőivé tett felszínére való visszatérés lehetővé váljon. Miközben a művészetben az eszmény *indirekt* megjelenítését látja, jelenség és lényeg között hidat akarna verni bár, elméletének fordított kiindulópontja miatt azonban nem képes erre. Az a felfogás azonban, hogy a felszín realista ábrázolása csak útja még a lényegi vonások ábrázolásának, s hogy ezek nélkül a lényegi jegyek nélkül, melyek bár valóságosan, mégsem közvetlenül adottak, minden költészet kisszerűvé válik, és elsekélyesedik; igazi költői jellegét elveszíti, ez a felfogás – természetesen, miután materialista módon újra a talpára állítottuk – a realizmus elméletének mindörökre szóló vívmánya.

Schiller azonban még sokkal tovább is megy ennél a modern, szentimentális költőtípus konkretizálásában, a modern költő valósághoz való lehetséges viszonyulásainak rendszerezett felsorolását adva. Nézeteinek ebben a továbbvitelében és konkretizálásában is megmutatkozik a schilleri módszer kettőssége. Fejtegetéseit állandóan szubjektivizálja, és ennek megfelelően az objektív tényállásból mindannyiszor szubjektív érzékelés- és gondolkodásmód kerekedik. Ahogy „naiv" és „szentimentális" ellentétét két kultúra ellentéte helyett két érzékelésmód ellentétére szubjektivizálta, ugyanígy tesz a dolgok további konkretizálása során is. Schiller a szentimentális költő három műfaját különbözteti meg: a szatírát, az elégiát és az idillt. S itt is odáig szubjektivizálja a

problémát, hogy nem annyira műfajokról, mint inkább szatirikus, elégikus és idillikus *érzékelési módokról* van szó. Schiller számára mindhárom esetben eszménynek és valóságnak, lényegnek és jelenségnek a modern polgári társadalomban való különválásáról van szó, arról, hogy miként hidalja át az író szatirikus felháborodása, elégikus fájdalma, idilli rezignációja, költőileg ezt a szakadékot, arról, hogy énjének alkotó aktivitását felhasználva tevékenyen beleavatkozva a dolgokba, egyéni állásfoglalását az ábrázolt eseményekkel kapcsolatban kifejezésre juttatva stb., a modern polgári élet prózáját valódi költészet magasába emeli, és lényegíti át.

Megint csak nagyon könnyű és kézenfekvő, hogy a probléma megragadásának szubjektív idealista korlátait Schillernél felismerjük, és bírálat tárgyává tegyük. Az a kritika azonban, amelyik csupán e korlátok megállapítására szorítkozik, nagyon lapos és felszínes maradna. Mert a műfajok és a periodizáció nagy, objektív problémáinak schilleri szubjektivizálása mögött ugyanakkor e problémák jogos és mély, igazi dialektikus kiszélesítése, kitágítása is meghúzódik. Bármilyen idealista legyen is azoknak az érzékelési módoknak a filozófiai megokolása, amelyeken szatíra, elégia és idill nyugszik, magának a kontrasztnak a leszögezése mégis a kapitalizmus gazdasági és ideológiai viszonyainak helyes visszatükrözése marad.

6.

Az eszmény idealista filozófiai fogalma az empirikus társadalmi valósággal való szembeállításban reális társadalmi gyökerekből fakad. Az a tény, amely minden emberi tevékenység alapját képezi, sőt, az emberi munka sajátos jellegét is meghatározza, vagyis hogy agyunkban a célkitűzés mindig előbb formálódik meg, mintsem anyagi megvalósulásáról szó lehetne, a kapitalista társadalomban sajátos megjelenési formát ölt. Döntő itt a társadalmi termelés és a magánjellegű kisajátítás ellentmondása. Ebből következnek a társadalmilag szükségszerű egyéni célkitűzések és az egyes emberek háta mögött érvényesülő társadalmi törvényszerű-

ségek ellentmondásai. (Gondoljunk csak arra, hogy az egyéni extraprofitra való törekvés önmaga megvalósulásának útján éppen a profitráta csökkenését vonja maga után.) A kapitalista társadalomnak ezzel a központi ellentmondásával szorosan összefüggenek a kapitalista munkamegosztás és a forradalmi burzsoázia humanista eszményeinek ellentmondásai. A heroikus öncsalás szükségszerűségének dialektikája a kapitalista társadalom megteremtése során új hangsúlyt ad a célkitűzés és a megvalósulás, a társadalmi valóság felé irányuló emberi elvárások és e valóság közötti viszonyoknak. A szocializmust megelőző minden társadalmi rendnek általános ismertetőjegye természetesen, hogy az emberek, bár maguk csinálják történelmüket, de egészen „mostanáig (vagyis: az osztálytársadalomban – L. Gy.) soha nem közös akarattal és közösen készített terv szerint". Ez az ellentét pedig a kapitalista társadalom viszonyai között különösen kiélezetten jelenik meg, s ennek ideológiai kifejeződése éppen: az eszmény.

A hatalomért, a kapitalista termelésnek a társadalom uralkodó gazdasági formájává emeléséért folytatott harc idején az eszmény a humanista követeléseknek és a feudalizmus, valamint a feudál-abszolutizmus társadalmi valóságának ellentéteként jelenik meg. A kapitalizmus uralomra jutásának idején az eszmény már a kapitalista rendszeren belüli ellentmondások tükröződése, éppen azoké, melyekre korábban már rámutattunk. Az az egyre növekvő, egyre áthidalhatatlanabbá váló távolság, mely a kapitalizmus fejlődésével és ellentmondásainak kialakulásával a polgári humanizmus ideáljait a polgári társadalomtól elválasztja, szükségszerűen erre magára és megjelenésformájára is visszahat. A burzsoázia fejlődésének főirányába haladva, ezeknek az eszményeknek egyre üresebbeknek, egyre konvencionálisabbaknak kell lenniük, egyre képmutatóbb „kettős könyvelést" kell vezetniük. Eszmény és valóság dualizmusát, a polgári ideológia alapjain állva, soha nem hidalhatjuk át. A kései polgári korszak realistáinak minden látszólagos áthidalás csupán a minden éltető és felemelő mozzanatától megfosztott valóság vigasztalan sivárságának képét nyújthatja, amely mögött a pontosabb elemzés mindig fel fogja fedezni a nyíltan eltagadott, titokban azonban mégis alkal-

mazott eszmény gondosan rejtett mértékét. Gondoljunk itt akár Flaubert-ra, akár Maupassant-ra. Azt a felismerést, hogy írói gyakorlatban az eszmény mértékével közelítsenek az élethez, számos jelentős realistánál megtalálhatjuk. Balzac például az *Emberi Színjáték* bevezetőjében így ír: „A történelem olyan, legalábbis olyannak kellene lennie, mint a valóság, míg a regény . . . »a jobb világot« kell hogy képviselje. De mit érne a regény, ha túl ezen az emelkedett hazugságon, nem a valóság képét adná minden ízében?"

Marx a polgári és a proletárforradalom különbségének tárgyalásakor mindig fel is hívta a figyelmet erre a különbségre. A munkásosztály, írja Marx, „nem valósít meg eszményeket; csupán kiszabadítja az új társadalom azon elemeit, amelyek az összeomló burzsoá társadalom méhében már kibontakoztak".

Vagyis: a forradalmi proletariátus céltudatos és célmeghatározó cselekvése az objektív valóság valódi fejlődéstörvényeinek és tendenciáinak helyes felismerésén alapul. A mérték, amellyel ezt a cselekvést s a belőle keletkező helyzeteket mérni kell, hogy a fejlődést tudatosan előbbre lehessen vinni, és meg lehessen gyorsítani, az objektív valóságnak a gyakorlat által irányított és korrigált, s ily módon egyre jobban elmélyített, mindig pontosabb felismeréséből kell hogy származzon. A polgári tudat végső fokon feloldhatatlan dilemmáját, fölfújt idealizmus és szolgailag földhözragadt empirizmus között, a proletariátus forradalmi cselekvése, e dilemma objektív társadalmi okainak felszámolása küszöböli ki a gyakorlatban.

A polgári eszménynek ez a felszámolása azáltal, hogy társadalmi alapjait felszámolják, valamint az, hogy a korábbi hamis alternatívákról bebizonyosodik álprobléma-jellegük, nem jelenti még azt, hogy az eszmény egész kérdésköre merően polgári-osztályjellegében korlátozott látszatprobléma lett volna. Jelenség és lényeg dialektikája a polgári társadalomban egészen sajátos formát ölt. Természet és társadalom dialektikus viszonyainak objektív valósága azonban korántsem szűnik meg létezni e viszonynak a kapitalista társadalomban meglevő sajátos megjelenésformái megszűntével. És a polgári esztétika eszmény fogalma mögött is éppen egy olyan megjelenési forma művészi követelményének

kérdése áll, amely a lényeget érzékletes közvetlenséggel ábrázolná. Ez pedig a kapitalista gazdasági életnek és ideológiai vetületeinek felszámolása után is megoldandó kérdés marad, és semmiképpen nem alakítható közvetlenül adottá és magától értetődővé. Ellenkezőleg, csak a társadalmi lét kapitalista korlátainak lerombolása után (s velük együtt, utánuk: az ideológiai látszatproblémák pusztulása után) tehető fel ez a kérdés a maga valódi tisztaságában és világosságában, és csak az esztétikai jelenség és lényeg dialektikájának valóban materialista megoldása képes megmutatni, milyen fontos előmunkálatokat végzett e kérdés tisztázása érdekében – minden idealista torzítása és társadalmilag elkerülhetetlen álprobléma-felvetése ellenére – a klasszikus német esztétika.

Schiller történelmi helyét eszmény és valóság szembeállításának fejlődésmenetében kora fejlődési szintje határozza meg: osztálya avantgardjának heroikus öncsalása ekkor jut alkonykorához. Persze, ebben az alkonyfényben még nem volt látható a korszak végérvényes lezárulása. (Schiller maga még a napóleoni korszak előtt hal meg.) Helyét a tulajdonképpeni kapitalista munkamegosztás kezdete határozza meg (angol ipari forradalom), mely azután végképp kibontakoztatja a kapitalizmus ellentmondásait. Eszmény és valóság kontrasztja azért itt már magának a polgári forradalmi humanizmus ideáljainak és a polgári társadalomnak szembekerülése; a feudális maradványok megléte csak másodsorban befolyásolja az alapvető problémafelvetést. Másrészt Schillernél ez a kontraszt még nem jut el az eszménnyel kapcsolatos kétségbeesésig, a romantikus pesszimizmusig, mely – legszembetűnőbben Solger esztétikájában – hamarosan megjelenik majd.

7.

Schiller Hegel esztétikájának előfutára abban, hogy esztétikai kategóriáinak alapját a polgári élet fontos társadalmi determinánsainak megsejtése képezi, valamint abban is, hogy ezeket a társadalmi meghatározókat és azok esztétikai vetületét feltétel nélkül tényként ismeri el, és vizsgálatuk alapján a modern irodalom sa-

játos alapvonásait dolgozza ki. Végül pedig abban, hogy nem elégszik meg a polgári művészet struktúrájának és sajátosságainak puszta felismerésével, hanem a művészetre vonatkoztatható általános mértéket keres, melynek segítségével a művészet polgári fejlődésszakaszának nemcsak sajátosságai állapíthatók meg, hanem értékrendszere is kialakítható.

Azokról a különbségekről, melyek Schillert Hegeltől ezen a téren elválasztják, később szólunk majd. Most elsősorban az a fontos, hogy rámutassunk módszertani rokonságukra. A periodizáció és a műfajok (érzékelési formák) problémáinak metodológiai szubjektivizálása terén Schillernél nemcsak a kanti szubjektív idealizmus meg nem haladott maradványai élnek tovább, ez a szubjektivizálás egyidejűleg *A szellem fenomenológiájá*-nak metodológiája szempontjából is jelentős előfutár-szerepet tölt be. Ugyanazt a közvetlenül zavaró kettősséget mutatja egyébként, mint a hegeli: a történeti kategóriák azonnali, látszólagos közvetítés és megalapozás nélküli átmenetét általános filozófiai kategóriákba.

Ez a zavaró kettősség azonban itt valódi mélységből ered. Marx joggal állapítja meg ezekről a „tudatalakzatokról" Hegelnél: „De amennyiben a *Fenomenológia* az ember *elidegenedését* ... leszögezi, már benne lappanganak a kritika *összes* elemei, mégpedig gyakran már a hegeli álláspontot messze meghaladó módon *előkészítve és kidolgozva.*" S egyes „tudatalakzatokról" szólva hozzáfűzi: „Ezek az egyes fejezetek egész szférák, mint a vallás, az állam, a polgári élet stb. *kritikai* elemeit tartalmazzák – néha még elidegenedett formában."

A modern művészet problémáinak schilleri szemlélete is ilyen valódi mélységet mutat. Schiller a szentimentális irodalom válfajait: a szatírát, az elégiát és az idillt „tudatalakzatokká" változtatja. Nem szatíráról beszél például, hanem a szatirikus költő érzésmódjáról, arról az érzésmódról, amely számos műfajban a szatirikus szemléletmód forrása. Szatirikusok, elégikusok, idillikusok Schillernél ily módon azokká a „tudatalakzatokká" válnak, amelyekben véleménye szerint a modern íróknak a modern élettel kapcsolatos szükségszerű és tipikus viszonyulási módjai meg kell hogy nyilvánuljanak. Mind a három: annak a – humanista esz-

mény és kapitalista valóság közötti – kontrasztnak a variációja, melynek jellegét már fentebb elemeztük. „Akkor szatirikus az író – mondja Schiller –, ha a természettől való eltávolodást és a valóságnak az eszménnyel való szembekerülését és ellentmondását . . . teszi meg műve tárgyává . . . Ha az író úgy állítja szembe az eszményt a valósággal, hogy az előbbinek az ábrázolása kerül túlsúlyba, és az az érzet válik uralkodóvá, melyet az efölötti tetszés kelt, *elégikusról* van szó . . . A természet és az eszmény vagy szomorú, gyászos . . . vagy mindkettő az öröm tárgya, miközben valóságként kerül ábrázolásra. Az első változat jelenti az *elégiát* szűkebb, a második pedig az idillt tágabb értelemben." (Az, hogy Schillernél itt – rousseau-i–kanti módon – majdhogynem egymás szinonimája természet és eszmény, nem igényel külön kommentárt.) Ezzel azonban Schiller zseniálisan találta és fogalmazta meg a modern irodalom leglényegesebb és legmélyebb érzelmi alapjait. Mivel eszmény és valóság kontrasztja – hogy Marxnak Ricardóval kapcsolatos mondását variáljuk – nem a filozófiából került a valóságba, hanem éppen ellenkezőleg: a társadalmi valóságból a filozófiába, ez a kontraszt, tudatosan vagy öntudatlanul, minden polgári jellegű művészi ábrázolás alapját képezi. Mégpedig, mint Schiller nagyon helyesen felismerte, teljesen függetlenül attól, hogy a költő a valóság tükrözését – a valóságét, mely alkotásra ösztönözte – művészileg milyen műfajban valósítja meg. Ezek az érzékelési módok természetesen az egyes íróknál sokkal szervesebben, bensőségesebben fonódnak össze, mint Schiller elemzésében: így például Tolsztoj *Anna Kareniná*-jában a vidéki idill elégikus felhangot kap elmúlásának társadalmi szükségszerűségétől, és a nélkül a szatirikus ábrázolási mód nélkül is eleve lehetetlen lenne ugyanakkor, amivel Tolsztoj az előrehaladó kapitalizmus követelményeihez alkalmazkodó moszkvai és pétervári nemességet megjeleníti. Ugyanilyen szétválaszthatatlanul keverednek, fonódnak egybe elégia, idill és szatíra elemei azokban a képekben, melyekkel Balzac az *ancien régime*-beli feudális nemesség még fennmaradt „utóvédjeinek" hanyatlását és bukását ábrázolja. És az érzékelés éppen e három formájának hasonló összeolvadását figyelhetjük meg Dickensnél, Goncsarovnál és a XIX. század más nagy realistáinál. Hogy egyiküknél az egyik, má-

sikuknál a másik módozat dominál (Turgenyevnél elégia és idill, Flaubert-nél a szatíra stb.), vagy hogy sokuknál nem található meg mindhárom érzékelési mód, semmit nem von le Schiller zseniális meglátásainak értékéből, amelyekkel a modern irodalom legfőbb vonásait jellemezte. Mert egészében véve ebben az irodalomban ténylegesen a három schilleri főtendencia dominál. Sőt, azt lehetne mondani, hogy ahol e három tendencia egyike sincs jelen, a XIX. század polgári realizmusa majdnem mindenütt a lélektelen naturalizmus, a valóság felszínét mechnikusan kopírozó szintre süllyedt le. Bezárólag még csak hadd utaljunk röviden arra, hogy Engels, Balzac jellemzésekor, szintén különösen kiemeli a nagy francia realista író ábrázolásmódjának elégikus és szatirikus karakterét: „Nagy műve egyetlen elégia a jó társaság visszavonhatatlan hanyatlásáról . . . Mindazonáltal szatírája sosem volt merészebb . . . mint amikor azokat a férfiakat és nőket – az arisztokratákat – szerepeltette, akikkel a legmélyebben rokonszenvezett."

8.

Schiller nemcsak a műfajok, hanem a periodizáció problémáit is „tudatalakzatok"-ként szubjektivizálta. Elemzésünket ki kell terjesztenünk tehát munkájának periodizációs alapkategóriáira: a naivra és a szentimentálisra is. Itt Schiller metodológiai rokonsága *A szellem fenomenológiájá*-nak zseniális és megzavaró kettősségével még szembeszökőbb, mint az eddig tárgyalt kérdésekben. A naiv és a szentimentális Schillernél elsősorban a periodizáció, az antik és modern irodalom lényeges jegyei közötti elvi különbségtevés kategóriáit jelenti. És ennek során valójában nem ellentmondás, hogy Schiller Shakespeare-t naiv költőként tárgyalja.

A nehézség csupán a szó szorosabb értelmében vett modern írók esetében kezdődik: a XVIII. századi nagy realistáknál, a saját korának realistáinál. Itt azután bosszút áll Schilleren a két korszak szembeállításának idealisztikus merevsége, az, hogy olyan görcsösen szorította bele e két kor ábrázolási módját „a valóság

utánzása" és „az eszmény ábrázolása" címszavakba. Ha Schiller konzekvensen végig akarta volna vinni saját koncepcióját, arra az eredményre kellett volna jutnia, hogy saját korának irodalmából kirostálandó minden naivitás, a valóság bármiféle utánzása, minden szó szoros értelmében vett realizmus. A művészet jellegének schilleri meglátása azonban – különösen a modern művészeté – sokkal átfogóbb és mélyebb annál, semhogy ilyen hamis és képtelen következtetésekre juthasson. A modern irodalomról kialakított koncepcióját, éppen ellenkezőleg, mélységesen áthatja e sajátos realizmus specifikus vonásainak felismerése.

A naiv költészet tárgyalása során Schillernek ezek a helyes megfigyelései és felismerései még erősebben érvényre jutnak, s már-már azzal fenyegetnek, hogy éppen elemzéseinek elmélyítése és kiszélesítése által szétvetik alapkoncepciójának idealista kereteit. Schiller ugyanis világosan látja, hogy modern írók egész soránál nyilvánvalóan jelen van az őáltala a naiv költészetre megadott stíluskritérium, a valóság utánzása, s hogy ez a tény éles ellentétben áll a valóság modern feldolgozásáról kialakított koncepciójával. Schiller azonban könyörtelenül becsületes gondolkodó, s ily módon lehetetlen a számára, hogy ezeket a tényeket el ne ismerje, még akkor is, ha sémájával ellentmondásba kerülnek. Sőt, a séma szempontjából olyannyira kellemetlen tények következetes elemzésében még ennél is továbbmegy. Felismeri, hogy a valóság utánzása – vagyis a naiv költészet alapelve – *minden* irodalom számára elengedhetetlen, hogy ez *maga* a művészi ábrázolás alapelve. Ennek megfelelően kijelenti: „Minden igazi zseninek naivnak kell lennie – vagy nem is igazi zseni. Mert éppen naivitása teszi zsenivé . . . Csak a zseninek adatott meg, hogy a már ismert dolgok birodalmán kívül is otthon érezhesse magát, és a természet fogalmát *kitágíthassa*, anélkül hogy *kilépne* belőle." Ha meggondoljuk azt is, hogy Schiller a naiv költő ábrázolási módszerévül a realizmust, a valóság művészi tükrözését jelölte meg, úgy itt – öntudatlan önkritikával és saját elméletének fővonalával nyilvánvaló ellentmondásban – az a realista áramlat bukkan felszínre, mely nála az „eszmény indirekt ábrázolásában", ellentmondásos mivoltában olyan hatékony. A realizmust nagy történelmi távlatban nézve, Homérosz és az antik tragédiaírók

értelmében, Shakespeare, Fielding és Goethe értelmében véve, magával a művészi ábrázolás végső alapelvével azonosítja. Schiller koncepciója naiv és szentimentális különbségéről és ellentétéről azonban objektíve sokkal több annál, hogysem puszta séma lenne: bár idealista, s ezért ellentmondásos és torzulásokat tartalmazó, mégis mélyenszántó meghatározása a modern irodalom sajátos jellegének, és ily módon ugyanakkor saját kora ellentmondásos valóságának is mély gondolati visszatükrözése. Ez a mélységes tárgyilagosság vezeti Schiller további fejtegetéseiben a kapitalizmus korszakában jelentkező naiv költészet, természetgyökerű realizmus problematikus jellegének felismeréséhez. Homérosz és Ariosto összehasonlítása során a továbbiakban Schiller saját korának naiv költőire is kitér, és a következőket írja: „E naiv módozat képviselői egy művivé lett világban már nemigen érezhetik jól magukat. Nem is igen lehetséges már meglétük ilyenkor, legalábbis sehogy másképp nem lehetséges, mint hogy korukban afféle *vadak,* és jó sorsuk megkíméli őket végül is a kor elnyomorító hatásától. A társadalomban nem tudnak soha kitűnni, de annak keretein kívül fel-feltünedeznek néha, leginkább különcként, akiket bámul a világ, vagy a természet neveletlen gyermekeiként, akiken bosszankodni szokás."

Mindez azt a látszatot kelti, mintha Schiller újra feladná imént idézett nézeteit azzal kapcsolatosan, hogy a költészet naiv módja az, amit lényege szerint valóban költőinek tarthatunk. Mert itt szárazon leszögezi azt a tényállást, hogy a modern társadalomban a naiv költő az irodalom központi alakjaként – aminek pedig éppen a schilleri elmélet szerint lennie kellene – elképzelhetetlen. Ha létezik is, létezése „véletlenszerű" jelenség csupán, ő maga bizarr „kívülálló", afféle irodalmi kuriózum.

Itt kétségkívül ellentmondás áll fenn. De ez az ellentmondás is magát az adott tényállást tükrözi, a kapitalista társadalom gazdasági struktúráját. Mind a modern realizmus elméleteként tárgyalt szentimentális „eszményábrázolás" belső ellentmondásainak, mind a naiv „valóságutánzás" örök szükségessége és mai lehetőségei közötti ellentmondásoknak az alapját a magasrendű művészet és a kapitalista társadalom ellentmondásának Marx által kimondott és mélyen indokolt művészetellenessége megsejtése képezi.

A két ellentmondás-sorozat végiggondolásának szükségszerűen ahhoz a felismeréshez kellett vezetnie, hogy mindkettő a modern polgári művészet ugyanazon alapvető ellentmondásának különböző megjelenési formája csupán. Miközben Schiller az egymással szembeállított naiv és szentimentális típusokban ugyanezeket az ellentmondásokat különböző oldalról mutatja meg, eljut egészen az irodalomnak a kapitalizmus korszakában jelentkező problematikájához, pontosabban annak megsejtéséig, ott áll a modern realizmussal kapcsolatos stílusproblémák megoldásának a küszöbén.

Itt azonban meg is kell állnia, nem juthat tovább, mert idealista filozófiai módszere nem teszi lehetővé számára, hogy az ellentmondások reális, ellentmondásos egységéig elhatolhasson. A művészet fejlődésének történelmi-szisztematikus dialektikája csak a materializmus alapján állva valósítható meg. Csak itt lehetséges az, hogy sem a művészet történelmi alkotóelemei ne puffadjanak időtlen létezőkké, sem a valóság művészi visszatükrözésének általános-objektív törvényszerűségei történeti relativizmusban fel ne oldódjanak. Csak itt lehetséges a jelenségek egységének és különbözőségének, maradandóságának és mulandóságának a maguk eleven és konkrét kölcsönhatásában való szemlélete és értékelése, anélkül hogy egyiket a másikkal egybemosnánk, egymásba olvasztanánk, s anélkül ugyanakkor, hogy valamiféle kínai falat emelnénk közéjük.

Schiller azonban metodológiailag ez utóbbira kényszerül, habár, mint láttuk, művészi tapasztalatainak zseniális általánosítása igen gyakran túlmutat saját metodológiájának szűk korlátain. Ennek ellenére nem képes a modern irodalomban jelentkező naiv és szentimentális tendencia dialektikus egységét – a különbségek egyidejű fenntartása mellett – gondolatilag megragadni. Képtelen erre, mert a lényeg írói megragadását mereven és kizáró jelleggel elválasztja a közvetlenül, érzékelhetően adott jelenségvilágtól, sőt, kizárólagos jelleggel szembe is állítja vele. Ezért kell „az eszmény ábrázolásának" mereven idealista jelleget őriznie, „a valóság utánzásának" pedig merőben a jelenségek közvetlen világára korlátozódnia, ami pedig csak az emberiség kultúrájának kezdeti időszakában teremtett lehetőséget így önmagában igazi nagy művészet megvalósításához. Schiller – mondhatni – saját módszere

ellenére éri el mindazokat a vívmányait, melyeket a dolgok valódi összefüggésének zseniális meglátása jelent nála. Eredményeinek rendszerezése során azonban változatlanul e módszer foglya marad.

Schiller metodológiájának korlátai alapvetően meg nem haladott kantianizmusával függenek össze. A történelmi fejlődés igazi dialektikája azonban még az idealizmus legmagasabb szintje, a hegeli objektív idealizmus számára sem teljességgel elérhető. *A szellem fenomenológiája* a történelmi dialektika terén abban az alapvető hibában szenved, hogy azokat a korszakokat, melyeknek szükségszerűségét, tipikus megjelenési formáit, lényegi ellentmondásait annyira helyesen dolgozta ki, olykor csak azáltal tudja valójában objektíven megalapozni és megindokolni, hogy valamiféle „történelmen túli történelem", valamiféle „időtlen folyamat" „örök mozzanatai"-ként túlozza el őket, vagyis közvetlenül logikai kategóriákká változtatja a történelem alakzatait.

Az ily módon keletkező „tudatalakzatok" tartalma rendkívül mély és helyes. A módszer azonban, amellyel e tartalmak objektív igazsága kidolgozásra kerül, a tényleges összefüggéseket olykor a fejük tetejére állítja, eltorzítja és misztifikálja. Méghozzá kétféle módon. Egyrészt elszakítja őket a tényleges történelmi folyamattól, s azok ily módon nem e folyamat legáltalánosabb lényegi vonásainak tükrözéseiként jelennek meg, hanem önállósulva, közvetlen dialektikus kapcsolatban más, hasonlóképpen önállósult „tudatalakzatokkal". Ebből azután szükségszerűen kell következnie annak a valódi összefüggéseket eltorzító látszatnak, mintha ezeknek a „tudatalakzatoknak" az egymásba olvadása a valódi történelmi folyamattól külön futó dialektikus út lenne, s nem pedig annak fogalmi visszatükrözése.

Másrészt ezzel szoros összefüggésben e „tudatalakzatok" egész sor empirikus vonást kapnak, melyek gyakran egyáltalán nem olyan lényegiek, hogy megfelelnének az absztrakció ilyen fokának. A „tudatalakzatot" Schiller először idealisztikusan kiszakítja a valóság talajából, majd empirikus kiegészítgetésekkel próbálja ezt a szétszakított köteléket újra összetoldozni-foldozni. Efféle módszertani szakadékokat azonban semmiféle pótlás és toldalék helyre nem hozhat. Ahelyett hogy az egységet újra meg-

teremtenék, ezek a módszerek történelem és logika kétes, színjátszó derengését hozzák létre csupán.

A „tudatalakzatok" mint a történelmi folyamat tényleges dialektikus korszakainak idealisztikusan önállósított, eltorzított és megmerevített tükörképei, egyrészt tehát merevebben és kizárólagosabb jelleggel állnak egymással szemközt, mint a történelmi folyamat ténylegesen meglevő tendenciái. Másrészt, mivel önállósult gondolatformációk, kevesebb súrlódással, könnyebben – s ezért gyakran hamisan – egységesíthetők, könnyebben hozható létre belőlük szintézis, mint ahogy a történelmi valóságban efféle szintézisek ténylegesen létrejönnek. Egyidejűleg tehát merevebbek is, hajlékonyabbak is, mint az a valóság, melyet tükrözniük kellene. Marx joggal állapítja meg, hogy *„A szellem fenomenológiájá*-ban már a későbbi Hegel-művek kritikátlan pozitivizmusa és éppoly kritikátlan idealizmusa jelen van".

Schiller tanulmányának metodológiája, az a jelleg, ahogyan Schiller a történelmi korszakokat érzékelési módokká szubjektivizálja, igen nagy hasonlóságot mutat *A szellem fenomenológiájá*-val. Történelmi és elméleti-esztétikai tárgyalásmódnak ez a zavarba ejtő kettőssége itt is uralkodó jellegű. A túlságosan éles szétválasztás, valamint a túlságosan könnyűnek feltüntetett egyesítés ellentmondásosan kettős arculata Schillert *A szellem fenomenológiájá*-val rokonítja, méghozzá mind erényeiben, mind hibáiban. A túlságosan merev szétválasztás problémájáról fentebb már részletesen szóltunk. A túlságosan gyors szintézis problémájának végső gyökerei szintén Schillernek a művészet lényegéről, különösen a modern művészetéről alkotott általános felfogásába nyúlnak vissza, tanúskodva felismeréseinek mélységéről és idealista torzításairól egyaránt.

9.

Rámutattunk már arra az ellentmondásra, hogy Schiller egyrészt mereven szembeállítja egymással a naiv és a szentimentális felfogást, másrészt viszont arra a végeredményre jut, hogy a naiv elem az, amely az írót (a „valóságutánzás" által) tulajdonképpen

íróvá teszi. Ez a megállapítás Schiller esetében nem egyszerűen olyan beismerés, amelyet csupán a helyesen megfigyelt tények ereje eredményezett. Ellenkezőleg, szükségszerű végkövetkeztetése ez érett fokára jutott irodalomelmélete központi, személyestárgyi problémájának: Goethe személyével és művével való számvetésének.

Kétségtelen, hogy naiv és szentimentális költő nagy, „örök" típusokként való szembeállítása – életrajzilag – Goethe írói gyakorlatának a magáéval történt összehasonlításából eredt. Az a nagy, történeti jelentőségű elgondolás, hogy a modern irodalom sajátosságait feltárja, és ezt az irodalmat éppen sajátosságai által indokoltan és szükségszerűen az antikvitás *mellé* állítsa, Schillernél majdnem szétválaszthatatlanul összefonódik egy személyes problémával: azzal, hogy saját írói gyakorlatát a goethei *mellett* igazolhassa. Az itt megjelenő ellentét új variánsának ez az életrajzi magyarázata, vagyis Goethének naiv, neki magának pedig szentimentális íróként való beállítása rámutat e metodológiai problémák személyes gyökereire. Először is az esztétikai kategóriákká emelt „tudatalakzatok" túlságosan empirikus vonásokkal való feldíszítésére, amiről fentebb már szóltunk, mint a Schillertanulmánynak *A szellem fenomenológiájá*-val fennálló metodológiai rokonságáról. Másodszor pedig arra az ugyancsak Hegellel rokonító vonásra, hogy a legdöntőbb kategóriák (naiv és szentimentális) ellentmondásos módon, kétféle színt játszva, egyidejűleg általánosan esztétikai, a művészet fejlődésének valamennyi korszakát átfogó kategóriák, és ezzel közvetlen és feloldatlan ellentétben olyan meghatározók is, melyek történelmi korszakok sajátos vonásait, sajátos különbözőségeit jellemzik.

Itt azonban elsősorban nem ezeknek az ellentéteknek a személyi-életrajzi magyarázata a fontos, hanem tárgyi tartalmuk. Ebben pedig Schillernek a modern irodalomról alkotott koncepciója egyszerre mutat zseniális mélységeket és idealista torzulásokat. Schiller bámulatra méltó éleslátással ismerte fel Goethe világnézeti-művészi sajátosságait. Goethéhez írt levelében, melyben pályatársa létezésének jelentőségét summázza, szól arról „a nagy és valóban hősies eszméről", amely Goethe egész munkásságát vezérelte: „A világ szerveződésének alacsonyabb fokáról

lépett Ön fokozatosan egyre magasabbak, egyre bonyolultabbak felé, hogy végre valamennyi legbonyolultabbikát, az embert építhesse föl, genetikusan a természetben mintegy újjáteremti, rejtett technikájának lényegébe kíván behatolni." Magától értetődik, hogy Goethe lényének és lényegének ilyenfajta felismerése alapján Schiller számára nem csupán naiv költő, hanem szükségképpen a naiv költő prototípusa is egyben.

Ez a Goethe-értelmezés azonban Schiller koncepciójában kettős ellentmondást eredményez. Schiller egyrészt igazi idealista merevséggel túlozta el a naivitás fogalmát, eltávolítva belőle a modernség valamennyi ismérvét. Naiv és szentimentális különbségének legfőbb mozzanata Schiller számára nem egyéb, mint a természettel való közvetlenül adott egység vagy – ennek az egységnek a teljes elveszítése, hiánya: „A naiv költőnek a természet megadta azt a kegyet, hogy mindig osztatlan egységként hathasson, minden pillanatban önálló és teljes egész legyen, és az emberiséget, annak tartalmi egésze szerint, a valóságnak megfelelően ábrázolja. A szentimentális költőt pedig azzal a képességgel ruházta fel, helyesebben: azt az elevenen ható ösztönt plántálta belé, hogy az egységet, mely az absztrakció által felszámolódott benne, önmaga erejéből állítsa helyre megint, az emberiséget hasonlóképpen önmagában tegye teljessé, s így legyen képes jelenlegi korlátozott viszonyai közül valamiféle végtelen teljességhez eljutni." Schiller másrészt sokkal bensőségesebben ismeri Goethe életművét annál, semhogy öncsaló módon szemlélhesse az abban meglevő szentimentális elemeket és tendenciákat. Ezt világosan ki is mondja tanulmányában, csupán oly módon korlátozza megállapítását, hogy – és ezt szükségképpen nem viszi végig teljes következetességgel – Goethe esetében csak valamely szentimentális jellegű témának naiv költő általi feldolgozásáról van szó. E korlátozás ellenére is mélyreható felismeréssel és eredetien határozza meg Goethe sajátos helyét és szerepét korában, s a modern realizmus egész fejlődésmenetében. „Teljesen újszerűnek és egészen sajátosan nehéznek látszik ez a feladat (nevezetesen: szentimentális anyag feldolgozása naiv költő által – L. Gy.), mivel a hajdani, naiv világban ilyen jellegű *anyag* nem volt, a maiban, az újban azonban ilyen *költő*

hiányozhatna teljes joggal." És Schiller a továbbiakban már ebből a szempontból kiindulva elemzi igen érzékenyen és finoman a *Werther,* a *Tasso* stb. sajátosságait. Helyes-e azonban, hogy itt csupán *anyagról* esik szó, és a kidolgozás módjáról nem? Lehetséges-e ebben az értelemben Homéroszhoz, Shakespeare-hez hasonló jellegű naiv költőnek tekinteni Goethét? Művének mélyreható elemzése vajon nem éppen annak a sajátos modern realizmusnak az ismérveit mutatja-e, amelyeket Schiller olyan helyes és mély felismeréssel nevezett szatirikusnak, elégikusnak és idillinek? Egy ilyen Goethe-elemzés során a schilleri séma ellentmondásai újra megmutatkoznak. Egyrészt az, hogy nincs tudatában annak, miszerint a szentimentális érzékelési mód éppen a modern realizmus alapjait veti meg, másrészt, hogy Schiller a realizmus törvényét csak és kizárólag a naiv költők esetében ismeri el eleven hatóerőként. Éppen Goethe példája bizonyítja, hol valóban mély és helyes a schilleri koncepció, ellentétben e nézetek tudatos törekvéseivel és idealista torzulásaival. Goethe realizmusa éppen ebben a korszakban, együttműködésük korszakában mutatkozik meg nagyon világosan idillikus jelleggel *(Hermann és Dorottya)* és szatirikussal *(Reineke róka)* egyaránt, és hogy Goethe, a *Werther,* a *Wilhelm Meister (Wilhelm Meister vándorévei* vagy *A lemondók),* a *Vonzások és választások, A szenvedély trilógiájá*-nak írója, a schilleri felfogás mélyen történelmi értelmében véve mennyire elégikus író is, valószínűleg nem kíván bizonyításul külön elemzést.

10.

Schiller koncepciójának legmélyebb ellentmondása azonban kétségkívül saját alapfogalmainak történelmi és esztétikai felfogása között található. Schiller hangsúlyozza, hogy naiv és szentimentális ellentétén „nem csupán a korok különbsége, hanem a modorbeli különbség is értendő". Efféle megjegyzések azonban semmit nem bizonyítanak azzal szemben, hogy naiv és szentimentális megkülönböztetésének legmélyebb és legigazibb alapja mégiscsak a *történetiség.* Az antikvitásnak múltként, visszahozhatat-

lanul elveszítettként való felfogása az egyik legfontosabb mozzanata Schiller történelemkoncepciójának, és ily módon a jelennel kapcsolatos ítéletének is. Tudjuk, milyen kérlelhetetlen határozottsággal tette történetfilozófiája középpontjává a görög kultúra és művészet visszahozhatatlan múltját, milyen elkeseredetten harcolt az antikvitás forradalmi megújítása iránti jakobinus lelkesedés ellen. Azt is tudjuk, hogy a „természet" fogalma, ész és érzékiség egysége, a természettel való azonosulás Schiller történetfilozófiájában nem valamiféle történelem előtti természeti állapotot jelentett, hanem éppen a görög klasszikát. (Történetfilozófiája itt is szorosan érintkezik Hegelével.)

És Schiller – megint igen gyakran Hegelt megelőzve – azt a megállapítást teszi itt, hogy a modern költészetnek meg kell haladnia az antikot, mert a modern élet is számos pontjában túlhaladt azon, és tartalmi szempontból gazdagabb lett. Példaként a szerelmet hozza fel, és így ír: „Anélkül hogy rajongássá torzulna a szó, ami pedig nemhogy nemesítené a természetet, hanem eltávolodik tőle, mégis bizonyára feltételezhető legalább, hogy a természet a nemek viszonyának és a szerelem érzésének tekintetében nemesebbre, többre képes, mint amit az antikvitás korában tulajdonítottak neki." S érdekes módon itt nemcsak Shakespeare-t, hanem Fieldinget is tartalmi gazdagodásként állítja szembe az antikvitással. Azzal, hogy az emberi szubjektivitásnak a középkorban és az újkorban megnövekedett produktív, aktív szerepét hangsúlyozza, Schiller megint csak az esztétika hegeli korszakolásának előfutára. Ami fejtegetéseinek tárgyi tartalmát illeti, elég Engels művére, *A család, állam és magántulajdon eredeté*-re utalni, hogy lássuk, mennyire összefonódnak és keveredtek Schillernél itt is nagy történelmi összefüggések megsejtései ideológiai konstrukciókkal.

A hegeli esztétikával kapcsolatosan elfoglalt helyzetének sajátossága abban is megmutatkozik, hogy Schiller az antikvitást (a naivat) nem csupán múltnak, hanem egyidejűleg jövőnek is tekinti, hogy naiv és szentimentális alapelveit nemcsak megkülönbözteti és különválasztja, hanem szintézisükre is törekszik. Schiller *A naiv és a szentimentális költészetről* szóló tanulmányában, valamint Goethének naiv költőként való értékelésével kapcso-

latban felállítja azt a posztulátumot, miszerint naiv és szentimentális egyesíthető, s ez az egyesülés az újrakeletkező naivitásban jön majd létre. A természet tárgyairól – hozzánk való vonatkozásukban – ezt mondja: „Ezek *megmaradtak* ugyanannak, amik *voltak;* és ugyanazok, amivé *lesznek.* Mi ugyanúgy természetként léteztünk, mint ők, és kultúránk az ész és a szabadság útján vissza kell hogy vezessen bennünket a természet megleléséhez." Konkrétan is kifejti! „Ez az út, melyet az újabb kori költők járnak, egyébként ugyanaz, mint amit az embernek akár egyénként, akár összességében követnie kell. A természet eggyé teszi az embert önmagával, vagyis a természettel, a művészet elszakítja tőle, és kettősséget teremt, melyet az eszménynek kell megint csak korrigálnia, újjáteremtve a széthullt egységet." A szentimentális út alapelve tehát nem egyéb, mint egy nagy történelmi átmenet elve, mely újra vissza kell hogy vezessen a naivitáshoz, az embernek a természettel való egységéhez.

Itt is ellentmondások egész sora rejlik, melyeken keresztül mégis Schiller gondolkodásának ellentmondásos mélysége nyilvánul meg újra. Mert miközben a „természet" koncepcióját olykor a görögség fogalmán túlmenően általánosítja, Schillernél, mint e korszak néhány más jelentős írójánál és gondolkodójánál, feltűnik a polgári társadalom ellentmondásainak felszámolására vonatkozó, soha egészen tudatossá nem váló sejtés, ahol is ennek a megoldásnak a polgári társadalom keretein kívül kellene megtörténnie. Ezek a megsejtések és illúziók azonban elválaszthatatlanok Schiller polgári-humanista reményeitől, melyek a polgári forradalom eszményeinek megvalósulásához fűződtek. A jakobinus illúziókkal való éles szembenállása ellenére Schiller mégis osztozik ezen illúziók leglényegesebbikében: abban a reményben tehát, hogy a polgári társadalom „tiszta" formája a kapitalizmus minden ellentmondásának feloldásához elvezet majd, amelyek felismerését Schiller műveiben, s befolyását e művekre az előbbiekben már behatóan megvizsgáltuk.

Schillernek a hegeli esztétika antikvitáskoncepciójától való eltérése ebben az összefüggésben nem is annyira ott mutatkozik meg, ahol a koncepció személyi indíttatása más, hanem inkább a polgári humanizmus két fejlődési szakaszának különbségeként,

tehát a thermidori és napóleoni korszak, valamint a Napóleon bukása utáni kor, a Szent Szövetség és a restauráció korának eltéréseiben. Világos, hogy Hegel esztétikája a polgári társadalom sokkal magasabb fejlettségi fokát és kibontakozását mutatja már, valamint hogy fejlődésének perspektíváit illetően a hőskorszak valamennyi illúzióját véglegesen elmúltként kell tekintenie. Hegel relatív illúziótlanságába természetesen *e vonatkozásban* még más tényezők is belejátszanak. Így: kifejlett objektív idealizmusa, a kapitalista társadalom gazdasági szerkezetének mélyebb ismerete stb. A megismerésnek ez a fejlődése azonban ismét nem csupán Hegel személyes előrehaladását jelenti Schillerrel összehasonlítva, hanem mindenekelőtt a polgári társadalom objektív továbbfejlődésének gondolati visszatükröződését.

Az azonban, ahogyan Schiller Goethét értékeli, nagy szerepet játszik ebben az illuzórikus történetfilozófiai koncepcióban. Goethe fellépése, naiv költői mivolta mintegy garanciát jelentett annak az illúziónak a számára, amely magától a polgári társadalomtól várta, hogy alapvető ellentmondásait felszámolja; végül a jövő reményét jelentette e perspektíva realitástartalmát illetően s azt, hogy erős szálak fűzik a jelenhez is. Goethe ilyen jellegű megítélése a német értelmiség elit rétegeiben nem egyedülálló jelenség ez idő tájt. Friedrich Schlegel forradalmi ifjúkorán túllépve úgy vélekedik, hogy az évszázad három uralkodó tendenciája: a francia forradalom, Fichte tudományelmélete és Goethe *Wilhelm Meister*-e. Efféle koncepciókban a polgári társadalom színe-javának illuzórikus perspektívái nyilvánulnak meg. Számukra a német klasszika azt jelentette, hogy a polgári forradalom követelményeit és eredményeit, vagyis a feudális maradványok forradalmi és önkéntes felszámolását – végül is – forradalom nélkül kell megvalósítani.

Így tehát világos, hogy az a fő ellentmondás, melynek feloldására Schiller illúziói irányulnak, magában a kapitalista munkamegosztásban rejlik. Schiller ebben a munkájában is kitér a kapitalista munkamegosztásnak az emberi kultúra fejlődésében játszott hátráltató szerepére. „A legtöbb ember szellemi léte nem egyéb, mint egyfelől: megfeszített és kimerítő *munka,* másfelől

pedig ernyedést okozó *élvezet.*" És Schiller – mondhatjuk, joggal – két veszélyt lát, amely ebből a társadalmi helyzetből az irodalomra nézve előadódhat: az a felfogás, hogy a művészetnek semmi más célja nincs, és nem is kell hogy legyen, mint a szórakozás és a kikapcsolódás, a másik pedig, hogy a művészet csak és kizárólag az emberiség erkölcsi nemesítését szolgálja. Schiller felismeri, hogy mindkét elv helyes, pozitív magot tartalmaz. Ugyanakkor azonban azt is látja, hogy e két tendencia így, ahogy a modern időkben hat, csak a költészet, az irodalmi kultúra romlásához és pusztulásához vezethet. Ezzel Schiller nemcsak kora kulturális veszélyeit ismeri fel helyesen. Elemzései jövőbe mutató kitekintések a polgári irodalom egész későbbi fejlődése és a közönséggel való kapcsolata vonatkozásában is.

Az az út persze, amelyet Schiller ebben a helyzetben keres, és végül – legalábbis úgy véli – megtalál, merőben idealista-torzított jellegű. Schiller nem képes arra, hogy a helyesen felismert tendenciákat társadalmi gyökereikre is visszavezesse. Amit tesz, nem egyéb, mint hogy inkább két „tisztán szellemi" tendenciára redukálja őket, idealizmusra és realizmusra, melyek egyoldalúsága és vitája ebben az egyoldalú felfogásban minden baj forrása. Ezért is keresi a „realista" és az „idealista" gondolati-érzelmi szintézisében, egyoldalúságuk felszámolásában azt az utat, amely ennek az ellentmondásnak a felszámolásához vezethetne. Ez az oka annak, hogy – ugyanúgy, mint annak idején a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* „esztétikai államában" – a kiutat abban a menekülésszerű mozzanatban látja, amelyet egy intellektuális és morális elit réteg utópisztikus megálmodása jelent. „Emberek olyan rétegét – kellene – kialakítani, amely tevékeny marad akkor is, ha nem dolgozik, és képes arra, hogy eszményítsen, de ne csapjon át tartalmatlan rajongásba és lelkesedésbe; olyan osztályt, mely az élet valamennyi realitását az élet lehető legkevesebb korlátjával egyesíti maga körül, s amelyet az események fősodra visz, de nem válik közben ennek haszonélvezőjévé. Csak egy ilyen osztály képes az emberi természet gyönyörű egészét, melyet pillanatnyilag mindenfajta *munka,* hosszú távon pedig egy átdolgozott élet tesz tönkre, megőrizni (itt mutatkoznak meg Schiller idealista korlátai a legélesebben: a

kapitalista munkamegosztás kultúrapusztító hatásának kritikája magának a munkának, mint a kultúra rombolójának általános elítélésévé fajul – L. Gy.), és mindenben, ami tisztán emberi, *érzelmei* által megszabni a megítélés legáltalánosabb törvényszerűségeit. Hogy egy ilyen osztály létezik-e valóban, vagy méginkább: vajon az az osztály, amely hasonló körülmények között csakugyan él és létezik, lényegét tekintve valóban megfelel-e majd ezeknek a követelményeknek, olyan kérdés, aminek eldöntésére itt a legkevésbé sem vállalkozhatok." Schiller nagy lendületű kezdeményezése itt tehát máris idealista zsákutcába torkollik; hiszen gazdag, mély és termékeny gondolatmenetének utolsó szava megintcsak nem más, mint „menekülés a fellengzős nyomorúságba".

Mindig rendkívül jelentősek azok a dokumentumok, melyekben nagy művészek vallanak saját tevékenységükről, e tevékenység elmélyítésére irányuló elméleti erőfeszítéseikről. Fontosak esztétikánk fejlődése szempontjából csakúgy, mint abból a pedagógiai szempontból is, hogy a művészet kérdéseit az olvasóközönséghez közelebb vihessük. A dolog természetéből következik, hogy a művészi tevékenység mindennapi gyakorlatának legbensőbb problémáit nagy alkotók efféle közvetlen megnyilvánulásaiban – levelekben, beszélgetésekben, naplójegyzetekben stb. – tanulmányozhatjuk legközelebbről. Nagy fontosságú és elméletileg alig megfogható kérdések, mint például a közvetlen életanyag művészi feldolgozása, átalakítása, konkrétan, a gyakorlattal szorosan összefonódva jelennek meg itt. Keletkezésük folyamatában tanulmányozhatjuk a műalkotásokat, összehasonlíthatjuk első megjelenésformájukat, „csírájukat" a feldolgozás későbbi, közbeeső fázisaival, végül a kész művel, lépésről lépésre követhetjük ily módon az elméleti tisztázás és a gyakorlati jellegű javítások művészi értékskáláját. Jelentős művészeknek az alkotási folyamatra vonatkozó efféle dokumentumaiban kritikai és irodalomelméleti örökségünk még kiaknázatlan, roppant kincse rejlik. Ennek az örökségnek a mélyebb és behatóbb tanulmányozása a művészi problémák értelmezése során jelentkező vulgarizálások jelentős részét elkerülhetővé tenné.

Természetes ugyanakkor, hogy ezt az örökséget is kritikával kell kezelnünk. Mert bármennyire igaz is az, hogy e dokumentumokhoz azzal a szándékkal kell közelítenünk, hogy tanulni akarunk belőlük, s hogy tanulmányozásuk által az alkotás folyama-

tának és az alkotói módszereknek addig rejtettebb problémavilágát szeretnénk mintegy kísérletileg „kifürkészni", e dokumentumok eredményei mégsem alkalmazhatók közvetlenül saját elméletünkben és gyakorlatunkban. A kapitalizmus kora, amely általánosságban igen kevéssé kedvez a művészetek fejlődésének, ugyanis azt az igen széles körben elterjedt előítéletet is meghonosította, miszerint csak maguk a művészek képesek fontosat és igazat szólni a művészet kérdéseiről. Ez az előítélet annyiban persze helyes felismerést rejt, hogy jelentős művészek valóban a legnagyobb intimitással, gyakorlatukkal való szoros összefonódásban képesek kimondani és formába önteni a művészet egy-egy fejlődési szakaszának nagy kérdéseit. Ezeket a problémákat azonban mindig saját tevékenységükkel olyannyira eggyé forrva szemlélik s fejezik ki, hogy kijelentéseiket előbb beható vizsgálódás tárgyává kell tenni, mielőtt általános művészetelméleti igazsággá emelnénk a műhelyigazságokat.

Kiegészítő vizsgálódásainknak, a művészdokumentumok kritikus, elemző feldolgozásának mindig a történelmiség és a rendszerező esztétika kettős vonalán kell haladniuk. Éppen a közvetlen művészi gyakorlat síkján, a tudatosság bármilyen magas fokán is, lehetetlen a polgári művész számára, hogy kérdésfeltevésének valódi történelmi előfeltételeit tisztán láthassa. Környezetéből, az őt körülvevő élet valóságából kész anyagot kap, határozott karakterrel; a megformálással kapcsolatos problémafelvetés meghatározott hagyományába születik bele. Megpróbálja megkeresni saját útját ebben a komplexumban – egyre megy, hogyan tekint anyagra és formahagyományra: igenlőleg vagy tagadólag –, anélkül hogy valóban tisztán látna a mindkettőt meghatározó, valódi, döntő fontosságú társadalmi kategóriák kérdésében, sőt, igen sokszor még csak nem is törekszik ilyen tisztánlátásra. Ily módon a művészdokumentumok gyakorlatias jellegéből az esztétikai rendszerezés síkján az következik, hogy nagyon ritkán próbálják meg a közvetlen művészi gyakorlat technikai kérdéseit az általános alkotói formaelvek problémakörétől fogalmilag megkülönböztetni. Sőt, éppen ellenkezőleg: ilyen megnyilatkozások tanulsága és varázsa mindenekelőtt abban áll, hogy a forma kérdéseit a gyakorlati-technikai feladatokkal való

közvetlen, szerves összefonódásukban tárgyalják. Ahhoz azonban, hogy valóban hasznos tanulságunkra lehessenek, magának a tanítómesternek kell megtanulnia előbb, miképp oldja fel fogalmilag ezt az eggyé válást, s hogyan vegyen fel mind történetileg, mind rendszerbelileg kritikus távolságot nagy művészek saját tevékenységükre vonatkozó megnyilatkozásait vizsgálva.

Goethe és Schiller levelezése, effajta dokumentumaink egyik legfontosabbika, természetesen szintén nem kivétel e szabály alól. Bizonyos tekintetben persze egyedülálló dokumentumról van itt szó. Mert Goethe és Schiller nemcsak koruk legjelentősebb írói voltak, művészetelméletileg is rendkívülinek mondható filozófiai fejlődésvonal magasán álltak: a németországi idealista dialektika, a filozófia és a művészetelmélet Kanttól Hegelig húzódó fejlődésének csúcsán. Goethe és Schiller elméleti művei a német filozófia és esztétika útjának egyik legfontosabb szakaszát jelentik Kant szubjektív idealista és Hegel objektív idealista dialektikája között.

Magasan fejlett esztétikai elmélet és a művészi gyakorlat legapróbb részleteire vonatkozó nagyfokú elemző érzékenység mély és bensőséges összefonódása teszi olyan egyedülállóvá ezt a levelezést. Elméleti-gyakorlati együttműködésükben Goethe és Schiller nemcsak kész és készülő műveik kölcsönös kritikájával foglalkoznak, hanem egyidejűleg azzal is, hogy lehatoljanak a művészi megformálás legvégső alapelveiig, az irodalmi műfajok közös sajátosságainak és különbözőségének gyökeréig. De éppen az a magas fejlettségi fokú filozófiai műveltség, mely Goethe és Schiller ez irányú törekvéseinek alapját képezi, teszi szükségessé örökségük történeti és kritikai vizsgálatát. Mert filozófiai műveltségük éppen Németország klasszikus korszakának idealista dialektikájával azonos, annak nagysága jellemzi őket is jelentős és új kérdések megformálásában, ugyanakkor, s ettől elválaszthatatlanul azonban annak idealista torzulása is megmutatkozik náluk, a problémák idealista módon történő fejtetőre állítása.

E kérdések rendszerező kritikai feldolgozása csak annak a kornak a történelmi elemzéséből indulhat ki, amelyben s amelynek szükségletei által determinálva Goethe és Schiller egy magasrendű művészet s annak elméleti megalapozása érdekében

munkásságukat kifejtették. Levelezésük 1794 és 1805 között zajlott. Ezek az évek tehát Schiller kései korszakát jelentik: esztétikai írásainak, balladáinak, a *Wallenstein*-től a *Demetrius-töredék*-ig terjedő drámáinak éveit; Goethénél pedig a *Hermann és Dorottya,* az eposztervek, a balladák, *A természetes leány,* a *Faust* folytatásának időszakát. Polgári irodalomtörténészek Goethének és Schillernek ezt a közös alkotói korszakát általában szembeállítják fejlődésük fiatalkori, realista szakaszával, s attól teljesen elkülönítve, „klasszikus"-nak nevezik. Felszínesen nézve a dolgot, nagyon sok minden szól egy ilyesfajta szembeállítás jogosultsága mellett, különösen, ami Goethe és Schiller reflexióit, nyilatkozatait illeti. Ennek ellenére helytelen a merev megkülönböztetés. Mert az vitathatatlan, hogy Goethe és Schiller fiatalkori fejlődésszakaszán és későbbi fejlődésük között ellentét fedezhető fel; ez az ellentét azonban nem vezethető vissza művészi-formai vagy szubjektív-pszichológiai motívumokra („érlelődés" és „érettség" stb.). Sokkal inkább a polgári osztály két történelmi fejlődésszakaszának ellentétéről, s ugyanakkor: összefüggéséről van itt szó. Mind Goethe, mind Schiller korai korszaka a forradalom előtti felvilágosodás időszakának művészi betetőzését jelenti. Fiatalkori műveik, s a velük egyidőben születő művészetelméleti elgondolások egyaránt a XVIII. századi francia–angol felvilágosodásra támaszkodnak. A felvilágosodásnak, a francia forradalom előtti burzsoázia e fejlődési szakaszának sajátos művészi realizmusa terén az utolsó jelentős összefoglalást teremti meg itt Goethe és Schiller. Mindkettejük úgynevezett klasszikus korszaka ezzel szemben már a polgárság forradalom utáni művészi fejlődésszakaszának első csúcsa; azé a korszaké, melynek legnagyobb realista művésze Balzac és Stendhal, s amelynek utolsó európai rangú képviselője: Heine. Alapvonásait tekintve az 1789-től 1848-ig terjedő időt is a nagyrealizmus korszakaként kell értékelni, még akkor is, ha ez a realizmus már lényeges jegyeiben különbözik a felvilágosodásétól, s ha ez a realizmus számos fejlődési pontján (így például Schillernél) igencsak kérdéses is, sőt, gyakran önmaga ellentétébe csap át. Goethe és Schiller közös tevékenységének elmélete és gyakorlata hidat képez a forradalom előtti felvilágosodás és a

forradalom utáni realizmus irodalma között. Különösen jelentős ebből a szempontból Goethe életműve, mint az előző korszak irodalmának élő, eleven átnövése a másikéba. Goethe és Schiller nézeteinek elemzése során látni fogjuk, hogyan jelentkezik náluk, s miképp talál mindig érdekes, gyakran igen mélyenszántó megoldást a forradalom utáni korszak fontos alkotói problémáinak egész sora.

E közös, goethei–schilleri fejlődésszakasz sajátosságait csak társadalmi gyökereik elemzéséből érthetjük meg. Ha a forradalom utáni korszakról beszélünk, úgy e meghatározásban döntő szerepet játszik, hogy mind formai, mind tartalmi kérdésköreire mindenekfelett a francia forradalom kitörésének roppant jelentőségű ténye hatott. Mert éppen az jellemzi ezt a fejlődésszakaszt, hogy a francia forradalom kitörésével egyidőben veszi kezdetét, s a történelmi fejlődés valamennyi fázisát szinte szinkronban követi. Míg magában Franciaországban a forradalmi átalakulások nagy irodalmi visszatükrözése csupán a korszak egészének lezárulta, Napóleon bukása után kezdődik, míg az iparilag magasan fejlett Angliában is csak később mutatkoznak meg a történelmi periódus jelentős irodalmi reakciói, a gazdaságilag és politikailag messze elmaradott Németországban jelentkeznek a leghamarabb a roppant világesemény közvetlen és művészileg igen magas szintű írói visszhangjai. Ez a gyors reagálás kétségkívül nagyon szorosan összefügg Németország elmaradottságával. A kapitalista fejlődésben mutatkozó hátramaradottság Németország esetében még nem tűzte napirendre a polgári forradalmat mint politikai tényt. Ugyanakkor azonban éppen eléggé előrehaladt már a kapitalista fejlődés ahhoz, hogy viszonylag széles polgári elitet hozzon létre, mely ideológiailag lépést tartott a francia forradalom előkészítő korszakával, s amelynek most a maga módján reagálnia kellett az előkészületeknek tényleges forradalomba való átcsapására is. Az egyenlőtlen fejlődés, Németország gazdasági és politikai elmaradottsága természetesen meghatározza ennek a reakciónak a jellegét, s e tendenciák irodalmi kicsúcsosodásáét is ezzel együtt: Goethe és Schiller alkotói problémáinak s azok megoldásának mibenlétét. A francia forradalmat kísérő német visszhang és reagálás legfőbb ismérve mind-

annyiszor és mindenekelőtt: majdnem kizárólagosan ideológiai jellegű. Az elmélet csak a legritkább esetben vált gyakorlattá (Georg Forster). Ezzel függ össze egyrészt az a tény, hogy a forradalmi osztályon, a burzsoázián belüli ellentétek Németországban természetszerűleg sokkal kevésbé lehettek kiélezettek, mint Franciaországban voltak a forradalom alatt, illetve éppen a forradalom következtében.

Az osztályellentétek kiélezettségének ez az alacsony foka ideológiai téren – igencsak megváltozott tartalommal persze – a problémák és megoldásaik hasonló típusait eredményezi, mint amelyek Franciaországban a forradalom előtti korszakban – de csak akkor! – jelentkeztek: nevezetesen a kérdések kizárólagosan általános emberi szempontból való feltevését (vagyis: a feudalizmus által elnyomott valamennyi társadalmi réteg vezetőjének, tehát a polgári osztálynak a szempontjából). A kérdésfeltevésnek ez az általános polgári formája és megválaszolásuknak szintetikus jellege természetesen nem zárja ki a polgári osztályon belüli különféle irányzatok éles ellentéteit. Ezek az éles ellentétek a politikai cselekvésre még nem érett polgári osztály objektíve létező, gazdaságilag adott ellentmondásokkal teli tendenciáit tükrözik. Mivel azonban a politikai cselekvés órája objektíve még nem érkezett el, mindez merőben ideológiai téren jelentkezik csupán. E helyzet általános jellemzői nemcsak abba az irányba hatnak, hogy a kérdésfeltevések és megoldásaik ilyen általános-polgári, szintetikus jelleget öltenek, hanem egyidejűleg azok idealisztikus-utópisztikus jellegét is meghatározzák. A német burzsoázia általános helyzetének, a társadalomban már adott ideológiai vezető szerepét jellemző gazdasági és politikai gyengéinek konkrét utóhatása hívja elő általános tendenciaként a polgári ideológusoknak éppen vezető rétegeiben azt az irányzatot, amelynek legjelentősebb képviselőjévé Goethe és Schiller vált. Ez az irányzat, burzsoázia és nemesi osztály legfelsőbb régióinak eggyé olvasztása felé haladva, Németország gazdasági-politikai életének fokozatos, lépésről lépésre történő elpolgáriasítása útján, vagyis: 1789 bizonyos társadalmi eredményeit tűzi ki célul, de – forradalom nélkül. Mint Engels mondja, a „plebejusok" forradalmi módszereitől, különösen az előb-

bieknek a forradalom céljaira való mozgósításától határozottan elzárkózik, elutasítja. Ugyanakkor azonban igenli 1789 gazdasági és politikai vívmányait, a németországi feudalizmus fokról fokra történő felszámolását hirdeti, méghozzá a burzsoázia kulturálisan legfejlettebb részének és a nemesség polgáriasodó, a feudalizmust önként felszámolni kész képviselőinek közös vezérletével.

A francia forradalommal kapcsolatos állásfoglalás, a forradalom valóban forradalmi módszereinek elutasításából és társadalmi tartalmának elfogadásából ötvöződő program képezi Goethe és Schiller weimari–jenai együttműködésének közös alapját, a német „klasszicizmus", az 1789-től 1848-ig terjedő európai irodalmi fejlődés első szakaszának társadalmi-ideológiai kiindulópontját. Végső soron az alapvető gazdasági-politikai nézetek és célok közös volta ad kulcsot Goethe és Schiller barátságához. Mert – megkockáztatjuk e valamelyest paradox élű kifejezést – ez a barátság: politikai barátság, politikai tömb alakítása a kultúra területén. S együttműködésüknek ez a jellege magyarázza azután közös tevékenységük rendkívüli mélységét és bensőségességét, valamint barátságuk bizonyos határait is egyaránt, melyet a polgári irodalomtörténészek vagy megpróbálnak elkendőzni, vagy éppenséggel „mély értelmű" pszichológiai feltételezésekkel szeretnének magyarázni.

Ilyen irodalomtörténeti legendákhoz persze maga az öreg Goethe is hozzájárult némiképpen. *Annales*-eiben ír Schiller iránti barátságának gátlásairól, valamint e barátság fokozatos kialakulásáról, csak az a hiba értelmezésében, hogy az itáliai utazás után kialakult világszemléletét Schiller *Sturm und Drang*-korszakbeli álláspontjával állítja szembe, jóllehet az a Schiller, akivel ő akkor Weimarban és Jenában találkozott, régen nem volt már azonos a *Haramiák* és az *Ármány és szerelem* drámaköltőjével. Goethe és Schiller közös társadalmi tendenciái már barátságuk megszületése előtt, réges-régen hatottak, csak még a német értelmiségben gyökeret kellett verniük előbb azoknak a differenciálódásoknak, melyeket a francia forradalom hozott magával, hogy ez a közös tendencia a meglevő s ugyancsak társadalmilag determinált személyi különbségek ellenére is diadalmaskodhassék.

Emlékiratában, a *Franciaországi hadjárat*-ban Goethe szemléletes képet fest ezekről a differenciálódásokról, az utak szerteágazásáról. Leírja például Mainzban Sömmeringnél, Hubernél és Forsternél tett látogatását, s elmondja: együttlétük során gondosan kerülték, hogy akár csak egy szót is ejtsenek az éppen aktuális eseményekről. „Politika szóba se jött; éreztük mindnyájan, hogy kölcsönösen kíméletet kell tanúsítanunk egymás iránt: mert míg ők nem tagadták el teljesen republikánus érzelmeiket, az sem volt titok, hogy jómagam éppen indulófélben vagyok Franciaországba egy hadsereggel, melynek célja, hogy ezeknek az érzelmeknek s gyakorlati következményeiknek hathatósan és egyszer s mindenkorra véget vessen."

Természetesen semmiféle szeretetteljes baráti diplomácia nem hidalhatta át a nyilvánvalóan meglevő ellentéteket, még csak el sem kendőzhette őket huzamosabb ideig. Köztudomásúlag éppen ez időben bomlott fel Goethe régi barátsága Wielanddal és Herderrel; a mainzi események vezettek Schiller és ifjúkori barátja, Huber merev szakításához stb.

A személyi kapcsolatok széthullása azonban nemcsak abban állt, hogy addigi útitársak elváltak, egy részük balra vette az irányt a francia forradalom hatására; ugyanez a folyamat ellenkező előjellel is megfigyelhető. Hadd utaljunk itt csak Goethének Stolberg gróffal, Schlosserral való konfliktusára stb. Goethe maga nagyon világosan megfogalmazta akkori álláspontját barátjához, Meyerhez írott levelében. Két évvel Schillerrel való barátságának kezdete után August Wilhelm Schlegelnek Goethe és Schiller munkatársainak körébe való felvételéről van itt szó. És Goethe így nyilatkozik róla: „Sajnos, már most látnivaló, hogy élnek benne bizonyos demokratikus tendenciák, melyek éppúgy eltorzítanak némely szempontokat, éppúgy megnehezítik a tiszta áttekintést egy-két kérdésben, mint a született arisztokrata mentalitás." És az iménti nézetekkel teljes összhangban Fritz von Steinhez (Charlotte von Stein fiához) írott levelében igen objektíven és hűvös nyugalommal üdvözli Schillerrel kialakulófélben levő barátságát, ezt az együttműködést „olyan időkben, amikor a sivár politika és az az egész boldogtalan, se hús,

se hal, vértelen pártszellem minden baráti viszony megszűnésével, minden tudományos kapcsolat feldúlásával fenyeget".

Magától értetődik, hogy a tendenciáknak ez a társadalmi-politikai azonossága egyetlen pillanatra sem képes megszüntetni a Goethe és Schiller közti mélyreható különbségeket, vagyis hogy barátságuknak az első pillanattól kezdve megvannak a maga nagyon jól látható határai. Goethe kezdettől fogva felvilágosult-humanista, lényegében evolúciós álláspontot képvisel. Realizmusa lehetővé teszi számára, hogy világszemléletének egészét átmenthesse, megőrizhesse végig a francia forradalom ideje alatt, és ideológiailag hozzáidomíthassa az új viszonyokhoz. Schiller pedig kispolgári-idealista forradalmár, akinek forradalmi humanizmusa, a feudálabszolutisztikus Németország ellen intézett megannyi rohama már a francia forradalom kezdete előtt kudarcot vall, megreked. Ifjúkori eszményeinek összeomlása után körülbelül hasonló álláspontra jut a francia forradalom kérdésében, mint Goethe, de minden tartalmi azonosság ellenére is megőrzi állásfoglalásának bizonyos kispolgári-idealista árnyalatait, melyek azután a legfontosabb alkotói problémáktól kezdve egészen személyes életvitele valamennyi kérdéséig mindenütt kifejezésre jutnak. Mehring okkal-joggal állapítja meg, hogy Schiller kicsinyesen kispolgári, moralizáló szemléletmódja Goethe élettársát, Christiane Vulpiust illetően fő oka volt a két művész személyes kapcsolatában bekövetkező, egyre fokozottabb elhidegülésnek.

Itt azonban inkább csak ellentéteik egyik tünetéről van szó, semmint az ellentét igazi gyökereiről. Goethe és Schiller megnyilatkozásai kettejük személyes kapcsolatáról (Goethénél többnyire utólag, például Eckermann-nal folytatott beszélgetéseiben, Schillernél pedig egykorú, Körnerhez és Humboldthoz intézett levelekben) megmutatják, hogy ezek a különbségek minden téren és mindenkor fennálltak, s hogy az idők során egyre inkább elmélyültek. Ellentétük már első, döntő fontosságú, barátságuk kezdetét jelentő beszélgetésükben megnyilvánul, melyet Goethe *A növények alakváltozása* című munkájáról folytattak. Mert ha itt Schiller a goethei *Ősfenoményt* nem tapasztalati ténynek, hanem csupán eszmének nevezi, s ezzel a félig materialista

goethei dialektikát kanti dialektikává változtatja át, nos, hát akkor mindkét részről igencsak szükség volt kellő diplomáciára, nehogy mindjárt itt megszakadjon a kapcsolat. Ugyanez az ellentét húzódik végig alkotói módszerük egészén is. Ahogy az öreg Goethe az alkotói elvek természetéről nyilatkozik, az – majdnem mindig – bár többnyire kimondatlanul – Schiller ellen irányul: polemikus éle persze nem is egyszer egészen világossá válik, így például, amikor Goethe a *Túlhajtott tehetségek korszaká*-ban Schillert és a romantikát ilyen alapon összeházasítja. Hadd idézzük itt Goethének csupán egyetlen, igen jellemző nyilatkozatát kései korszakából: „Nagy különbség, vajon a költő az általánosban keresi-e a különöst, vagy a különösben pillantja meg az általánost. Az előbbi esetben allegória keletkezik, melyben a különös az általánosnak csak példájaként, példázataként jelenik meg; az utóbbi esetben azonban megnyilatkozik a költészet voltaképpeni természete: egy különöst mond ki, anélkül hogy az általánosra gondolna, vagy arra utalna. Aki pedig ezt a különöst elevenen megragadja, egyben az általánost is elnyeri, anélkül hogy észrevenné, vagy csak később veszi ezt észre." *(Maximák és reflexiók.)*

Ezek a világnézeti és az alkotói problémafelvetésben is megnyilvánuló ellentétek természetesen nem jelentik az együttműködés akadályát, sőt, egy időre kölcsönösen gyümölcsözővé is változtatják. Annál is inkább, mert Schiller teljes mértékben tisztában volt azzal, hogy saját művészi gyakorlata az idealizmussal tart szoros kapcsolatot, s egyre azon fáradozott, hogy Goethe segítségével kiigazítgassa az ebből eredő problematikát. Rendkívül jellemző erre az a levélbeli vita, melyet Schiller balladájának, az *Ibykos darvai*-nak átdolgozásáról folytattak, ahol is Schiller a legegyszerűbb tapasztalati tényeket, mint például, hogy a darvak csapatostul „húznak", Goethe kritikájából ismeri meg, ugyanakkor azonban frissen szerzett ismereteit bámulatra méltó gyorsasággal és határozottsággal hasznosítja művészileg a balladában. Másrészt pedig Goethe, aki Schiller alkotói módszerének idealista vonásait egészében véve elutasítja, s kritikával illeti minden egyes esetben, a legnagyobb csodálattal nézi, milyen hihetetlen energiát mozgósít barátja, hogy szegényes ki-

indulási anyagából a lényegig törhessen előre, s a lényeget költőileg valóban szemléletesen ábrázolja végül. Így például egy Rajna menti utazásáról Schillerhez írt levelében megemlíti, hogy megfigyelt egy vízesést, és tapasztalatai mindenképpen igazolják *A búvár* leírásának hitelességét. Schiller pedig – szintén igen jellemzően – így válaszol a balladáját ért dicséretre: „E természeti jelenséget a valóságban sehol másutt, ha legfeljebb egy vízimalomnál nem tanulmányozhattam, mivel azonban alaposan megolvastam Homéroszt a Kharübdisz leírásánál, talán ez segített természethűségemben."

Magában a levelezésben két szakasz különböztethető meg nagyon világosan; a választóvonalat körülbelül Schiller Weimarba költözésének éve jelzi (1800). Az elhidegülés különösen Goethe részéről érezhető. Igen jellemző, hogy míg Goethe a *Wallenstein* keletkezését a legélénkebb elméleti és gyakorlati kritikával illeti, Schiller későbbi drámáival kapcsolatos minden megjegyeznivalója néhány rövid és udvarias bókra szorítkozik; ezzel szemben Schiller, aki szűkebb baráti körében bíráló megjegyzéseket is tesz Goethére, a *Faust* keletkezését a legszenvedélyesebb érdeklődéssel követi.

Összefoglalólag tehát azt állapíthatjuk meg, hogy társadalmi-politikai összetartozásuk határozza meg Goethe és Schiller közös tevékenységének kereteit. Együttműködésük középpontjában a *polgári-klasszikus művészet* megteremtésére irányuló törekvés áll. Valamennyi kísérletüket, hogy a művészet nagy elméleti kérdéseit tisztázzák, kivétel nélkül e művészi-gyakorlati kérdés szolgálatába állítják. S bármennyire a görög művészet és művészetelmélet elemzését használták is fel arra, mint a továbbiakban látni fogjuk, hogy a művészet legáltalánosabb törvényszerűségeit s az egyes műfajok sajátosságait történelmi meghatározóktól függetlenül vizsgálják és felfedjék, mégis mindketten világosan tudatában vannak, hogy a célul kitűzött művészet azoknak a nagy időknek kifejezője kell hogy legyen, melyek a francia forradalommal kezdődtek.

Schiller nagyon világosan meg is fogalmazta a művészet helyét s feladatait az adott korban, a konkrét történelmi pillanatban. A *Wallenstein*-hez írt *Prológus*-ban így szól:

S most, századunk intő végén, mikor
A valóság lett költészet, maga . . .
Most a művészet, árnyékszínpadán,
Bátrabban szárnyalhat; kell ez, nehogy
Az élet színpada megszégyenítse."[1]

(Tandori Dezső fordítása)

Ez a tendencia annál szembetűnőbben azonos Goethe és Schiller gyakorlatában, minthogy mindkettőjüknél már együttműködésük előtt is megmutatkozott, a francia forradalom hatására. Goethe a *Wilhelm Meister*-t már Schillerrel való bensőségesebb kapcsolatait megelőzően befejezte tulajdonképpen, s éppen a *Wilhelm Meister* tükrözi a legprogramszerűbben a kor társadalmi problémáival kapcsolatos, fentebb már vázolt állásfoglalását. A *Wilhelm Meister* végkicsengése: a mezőgazdaság kapitalizálásáért folytatott lelkes propaganda, természetesen a feudális maradványok önkéntes felszámolása alapján; a nemesség haladó képviselőinek és a művelt polgárság java rétegének eggyéolvadását hirdeti (három házasságot is kötnek, ahol az egyik fél nemesi, a másik polgári származású). A *Wilhelm Meister* első változata természetesen még a forradalom előtti korszak terméke (1778–1785), de az első *Wilhelm Meister*-változat még csak művészet és színház problémáival foglalkozott; a nagy társadalmi távlat a második változatban jelenik meg csupán. Ugyanígy komikus eposzát, a *Reineke róká*-t is, amelyben Hegel joggal látja a polgári társadalom nagyszabású szatirikus ábrázolását, Schillerrel való együttműködése előtt befejezte még. Két egészen gyenge vígjáték, melyben a francia forradalom plebejus tendenciái ellen fordul *(A felbolydultak, A polgárgenerális)* egészíti ki, szükségszerűen mintegy, Goethének már az előbbiekben elemzett politikai irányvonalát.

1. Und jetzt an des Jahrhundert ernstem Ende,
Wo selbst die Wirklichkeit zu Dichtung wird . . .
Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
Auch höhern Flug versuchen, ja sie muss,
Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen.

Schiller kései korszaka költői termésének legjava azonban csak Goethével való együttműködését követően érik be, habár korábban is született már néhány verse (pl. a *Görögország istenei*), melyben világosan kifejezésre jut útjának új tendenciája. Schiller történetírói munkássága azonban már korábban is az általunk vázolt irányvonal szolgálatában állt. A *Németalföld kiválása* című művének előszavában világosan kimondja, hogy polgári „mintaforradalmat" kell itt ábrázolni, úgy, ahogy annak a maga rendje és módja szerint történnie kell. *A harmincéves háború története* a polgári forradalom másik nagy kérdésével foglalkozik: Németország nemzeti egységének feudális széttagoltságával, s az egység helyreállításának kísérleteivel. És ahogy ezt már Mehring helyesen felismerte: Schiller Kanttal való elméleti számvetése, esztétikai írásainak sorozata is a francia forradalom problémáival való számvetés. Valamint ismeretes, hogy Schiller elméleti-esztétikai tevékenysége, persze, már a Goethével való együttműködés korszakában, a modern, polgári művészet sajátos jellegzetességeivel foglalkozó filozófiai elméletben éri el csúcspontját *(A naiv és a szentimentális költészetről).*

Ezek a tendenciák mindkettőjükben csak tovább erősödnek közös elméleti és gyakorlati tevékenységük során. Közös kiadványaik jelennek meg, nézeteik elméleti, gyakorlati és polemikus propagandájának céljaira publikációs fórumokat hoznak létre, mint *A hórák,* a *Múzsa-almanach,* a *Propyläák;* együttes erőfeszítéseket tesznek a weimari színház programjának és társulatának fellendítésére stb. Levélváltásuk, különösen annak első része tartalmazza közös tevékenységükre, a polgári-klasszikus művészetért folytatott harcra vonatkozó legbensőbb elméleti vitáikat, fejtegetéseiket.

Valamennyinek az előterében a *forma kérdése* áll. Ez okból, valamint azért is, mert Goethe és Schiller a forma problémájának megoldásához mindvégig a görög művészetben keresett alapokat és mintaképeket, közös tevékenységüket többnyire a „klasszicizmus" fogalmával jelölik. A továbbiakban azonban újra meg újra látni fogjuk, hogy Goethe és Schiller esetében szó sincs az antikvitás egyszerű leutánzására irányuló kísérletekről, hanem inkább formatörvényeinek felkutatásáról és ezeknek a

törvényszerűségeknek arra az anyagra való alkalmazhatóságáról, melyet a modern kor ad az írónak. Ezt a lépést, mely túlmegy az antikvitás puszta másolásán, túl annak külsőséges utánzáson alapuló mechanikus, sémaszerű kezelésén, elsőként Lessing tette meg a német irodalomban. Goethe és Schiller azonban az antikvitás ilyen értelmű felhasználásában jelentősen messzebb jut el, mint Lessing (vagy mint Winckelmann). Hirt elméletének továbbfejlesztése során kidolgozzák a „karakterisztikus" fogalmát az antik művészet lényeges ismertetőjegyeként; s ennek során természetesen, Hirttel ellentétben, arra törekszenek, hogy a „karakterisztikust" a szépség puszta mozzanatává tegyék. Tehát a „karakterisztikusnak" a tiszta, harmonikus, Winckelmann–Lessing-féle „nemes egyszerűség és csendes nagyság" szépségfogalmával való dialektikus szintézise a céljuk. (E szintézisre irányuló próbálkozásaikat Goethe dolgozata, *A gyűjtő és övéi* fejezi ki a legvilágosabban.)

Goethe és Schiller jól ismeri fel ezeknek a törekvéseknek koruk sajátos problémáival való összefüggését, és ezt újra meg újra kifejezésre is juttatják. *Irodalmi sans-culotte-izmus* című, igen érdekes cikkében (1795) Goethe felveti a kérdést: ki tulajdonképpen a klasszikus író, és miért nem lehetnek Németországban a szó valódi értelmében vett klasszikus írók. Így ír erről: „Aki elengedhetetlen kötelességének érzi, hogy mindazokhoz a szavakhoz, melyeket írás vagy beszéd közben használ, meghatározott fogalmakat kössön, igen ritkán használja majd ezeket a kifejezéseket: »klasszikus szerző«, »klasszikus mű«. „Hol és mikor válik valakiből nemzeti klasszikus? Ha az író nemzete történetében szerencsés és jelentős egységben találja meg mind a nagy adottságokat, mind következményeiket; ha honfitársai gondolkodásmódjából nem hiányzik a nagyság, érzelemvilágából a mélység, cselekedeteiből az erő és következetesség; ha ő maga, nemzeti érzelemtől fűtve, vele született zsenije révén képesnek érzi magát, hogy múlttal s jelennel egyképp rokonszenvezzen; ha nemzete a kultúra magas fokára ért el, s ily módon a művész saját fejlődésének útja nem túlságosan rögös; ha sok anyagot gyűjthet, elődök kész vagy félig kész kísérleteit láthatja maga előtt, s így sok-sok külső és belső körülmény és adottság talál-

kozik, hogy neki magának túl nagy tanulópénzt, túl nagy árat mindenért ne kelljen fizetnie, s végül, hogy élete legjobb éveiben áttekinthessen, rendezhessen, s töretlenül megvalósíthasson *egyetlen* roppant művet." És Goethe nagyon jól látja, hogy a klasszikus íróvá válás társadalmi előfeltételeinek megteremtéséhez a feudalizmus tényleges felszámolása, a polgári forradalom társadalmi célkitűzéseinek megvalósítása szükséges. Általános politikai irányvonalának megfelelően ezt a felismerését természetesen csak negatív előjellel juttatja kifejezésre, bár ugyanakkor nagyon világosan és határozottan: „Ne kívánjuk tehát azokat az átalakulásokat, melyek Németországban klasszikus művek megszületését készíthetnék elő."

Már az is, hogy Goethe és Schiller a társadalmi-politikai helyzettel s az abból adódó feladatokkal kapcsolatban ily módon foglal állást, szükségképpen oda vezet, hogy a klasszikus művészet problémáit formai oldalról próbálja felvetni és megoldani. Ennek a szükségszerűségnek azonban vannak még mélyebb, természetesen ugyancsak történelmi-társadalmi okai is. Goethe és Schiller, a felvilágosodás bizonyos társadalomkritikai tendenciáinak folytatóiként, világosan látták, milyen kedvezőtlenül hat a művészet fejlődésére az előrehaladó kapitalizálódás. (Elég, ha arra gondolunk itt, hogyan elemzi Schiller a kapitalista munkamegosztás kedvezőtlen következményeit a *Levelek az esztétikai nevelésről* című művében.) A munkamegosztás megszünteti művészet és társadalom közvetlen kölcsönhatását, szétzúzza ily módon a közönség részéről megnyilvánuló pozitív követelmények és elvárások rendszerét, nem játszhatnak többé produktív befolyásoló szerepet a művek társadalmi befogadásának, a művészi anyag társadalmi előkészítésének általános meghatározói, elvész a műfajok közvetlen társadalmi determináltsága stb. Az az író, aki nem akar sodródni csupán a polgárian közvetlen, a formákat szétzúzó és bomlasztó tendenciákkal, a művészi megformálás kérdésében teljesen magára marad, sőt, kénytelen végül is minden jelentős formaproblémájával ár ellen úszni. Goethe így ír Schillernek a modern író új helyzetéről: „Sajnos, mi újabbak, igen gyakran eleve beleszületünk az íróságba, és kétségbeesetten keresgélünk a műfajok között, anélkül, hogy tudnánk valójában, mi

a dolgunk, mire vagyunk; mert a sajátos ösztönzéseknek és feltételeknek, ha nem tévedek, kívülről kellene jönniök, és az alkalomnak kellene determinálnia, irányítania a tehetséget. Miért írunk olyan ritkán görög értelemben vett epigrammát? Mert nagyon kevés dolog akad utunkba, ami éppen epigrammát érdemel. Miért sikerülnek olyan ritkán epikus vállalkozásaink? Mert nincs rá közönségünk sem. És miért törekszünk olyan lázasan színházi művekre? Mert nálunk a dráma az egyetlen érzékletessé érett műfaj, melynek művelésétől némiképpen már a jelenben is sikert s örömet remélhet az író."

Ebből a társadalmi helyzetből, a Goethe által követelt „külső meghatározottság" hiányából keletkezik Goethe és Schiller után a formai kérdések általános összezavarodása, a művészet ingadozása valamiféle empirikus-földhözragadt realizmus és a maníros-idealista fantasztikum között, a műfajok általános keveredése, határaik elmosódása a modern irodalomban és művészetben. Schiller így ír erről a kérdésről Goethének: „Egyáltalán azt kérdezem Öntől ezzel kapcsolatban: vajon az, hogy újabb időkben annyi tehetséges művész hajlamos *a művészeten belüli poétizálásra,* nem azzal magyarázható-e, hogy napjainkban nincs más átmenet az esztétikum irányába, mint csupán a poétikum, s ebből kifolyólag minden művész, aki valamilyen formában igényt tart a szellemiségre, éppen ezért, mert csak poétikus érzékenységre hangolódhatott, ábrázoló művészi tevékenységében is kizárólag ilyen képzeletről ad számot. Ez önmagában véve még nem is lenne olyan nagy baj, ha korunk poétikus szelleme nem rendelkezne éppen a művészi alkotás számára oly kedvezőtlen specifikumokkal. De mivel maga a költészet is olyannyira eltért műfajának eredeti fogalmától (pedig csak ezáltal kapcsolódhat az utánzó művészetekhez), semmiképp nem lehet jó vezérlője a többi művészeti ágnak, s magukra a művészekre legfeljebb negatív úton hathat (a »közönséges« természeten való felülemelkedéssel), arról azonban szó sem lehet, hogy pozitívan és aktívan is befolyásolja őket (a tárgy meghatározásával)." Ebből a helyzetből adódik Schiller felfogása szerint az újabb kori művészet hamis, kettős tendenciája: egyrészt a közvetlen, empirikus valósághoz való tapadás, anélkül azonban, hogy az áb-

rázolás tárgyának lényegi meghatározóit felmutathatná, másrészt pedig az érzéki valóság idealisztikus meghaladása.

Ugyanez a helyzet a forrása a műfajok állandó összemosódásának is. Goethe így ír Schillerhez intézett leveleinek egyikében: „Mondhatom, igencsak feltűnt nekem eközben, honnan ered vajon, hogy mi modernek a műfajokat oly nagy kedvvel cserélgetjük, keverjük össze, sőt, még arra sem vagyunk igazából képesek, hogy megkülönböztessük őket egymástól... E tulajdonképpen gyermeteg, barbár, ízetlen tendenciákkal szemben a művésznek minden erejével védekeznie kellene, minden egyes műalkotást áthatolhatatlan varázskörrel venni körül, elkülönítve egymástól, mindegyiknek meghagyni a maga tulajdonságait és sajátságait, úgy, ahogyan ezt a régiek tették, s éppen ezáltal váltak olyan művészekké, amilyenek voltak. De ki tudja kiszakítani hajóját a hullámok közül, melyek sodorják? Ár és szél ellen legfeljebb rövid szakaszokon cirkálhatunk!" És Goethe itt részletekbe menő elemzéssel mutatja ki, hogy az egész modern képzőművészet a festészet irányába, az egész modern irodalom a dráma felé törekszik, s ezáltal szétrombolja és felbomlasztja a plasztika és az epika formáit.

Kézenfekvő ilyen kijelentések alapján Goethe és Schiller klasszicizmusáról beszélni, s kétségtelen az is, hogy efféle tendenciákban fellelhetők a klasszicizmus bizonyos elemei. Goethe és Schiller művészetszemléletének durva vulgarizálása lenne azonban, ha formakeresésükben kizárólag klasszicizmust látnánk. Mindjárt látni fogjuk, hogy Balzac Stendhal-kritikájában ugyanezeket a festőiség és drámaiság irányába mutató tendenciákat a modern regény sajátos jellegzetességeiként szemléli és – igenli. Tény, hogy Goethe és Schiller szívósan küzd e tendenciák legyűréséért. Ez azonban nem elegendő ok még arra, hogy „klasszicistákká" kiáltsuk ki őket. Mert Stendhal is igencsak kritikusan fordult szembe ezekkel – az éppen Balzacnál mutatkozó – a tendenciákkal.

A klasszicisztikus tendenciákon való túllépés már abban is megnyilvánul, hogy Goethe és Schiller nézetei szerint a műfajok nem egymástól mereven, mechanikusan különváló képződmények; mert a műfajok szigorú elhatárolása mellett Goethe és Schiller szem előtt tartja a dialektikus összefüggéseiket is. (Hogy azután ez a dialektika – különösen Schillernél – idealisztikus jellegű, és

mint később látni fogjuk, torzulások egész sorát idézi elő kérdésfeltevésében és azok megoldásmódjában, semmit nem változtat a műfajok klasszicista módra merev elválasztásán való metodológiai túllépés tényén.) Csak egyetlen, Goethéhez intézett kijelentését idézzük, tragédia és eposz dialektikus összefüggését illetően: „Hadd tegyem még hozzá: mindebből a költészet, mint *genus* és saját *species*-ének igencsak vonzó ellentmondása és vitája kerekedik, mely a természetben csakúgy, mint a művészetben, mindig nagyon tanulságos és gondolatébresztő. A költészet mint olyan mindent érzékletesen jelenít meg, s ily módon az epikus művészt is arra kényszeríti, hogy a már megtörténtet megjelenítse, csak éppen vigyáznia kell, nehogy a dolgok múlt-jellege elmosódjék. A költészet mint olyan minden jelenlevőt elmúlttá tesz, és minden közellevőt eltávolít (idealizálás által), s ily módon arra kényszeríti a drámaírót, hogy a ránk individuálisan ható valóságot tőlünk távol tartsa, és megteremtse szellemünk belső, költői szabadságát az anyaggal szemben. A tragédia a szó legmagasztosabb értelmében tehát mindig *felfelé* törekszik, hogy epikus jelleget öltsön, és csak ezáltal válik költészetté. Az epikus költemény ugyanilyen módon hatol *lefelé,* a dráma irányába, s csak ezáltal tehet eleget teljesen a költői műfaj-fogalom követelményeinek; tehát éppen az, ami mindkettőt költői műalkotássá teszi, hozza őket egyben egymáshoz közelebb is . . . Hogy ez a kölcsönös törekvés egymás felé a határok elmosódásához és összetévesztéséhez ne vezessen, éppen ez a művészet tulajdonképpeni feladata, a művészeté, mely mindig ott éri el csúcspontját, ahol karaktert szépséggel, tisztaságot teljességgel, egységet mindenséggel stb. egyesíteni képes." Schiller ezek után Goethe *Hermann és Dorotyá*-ját eposzként elemzi, mely a tragédia irányába, az *Iphigéniá*-t pedig drámaként, mely az eposz felé törekszik.

Az irodalmi műfajoknak ez a dialektikus kölcsönhatása, egymástól való gazdagodása, gyarapodása a forradalom utáni korszak irodalomelméletének és irodalmi gyakorlatának tipikus jellemvonása. A műfajelmélet szempontjából nézve a dolgot, mármár a romantikus esztétika magját láthatnánk e mozzanat ilyen erős hangsúlyozásában, illetve túlhangsúlyozásában. S ha a legtöbb romantikus író és az irodalomelmélettel foglalkozók nagy

része sem volt tudatában ennek, mégis: ez a tendencia a modern polgári élet egyre fokozódó ellentmondásosságából eredt, melynek ábrázolásához a klasszikus formák hajdani egyszerűsége és tisztasága nem lehetett többé alkalmas.

A XIX. század első évtizedeinek egész európai irodalmát árhullámszerűen elborító romantikus mozgalom ellenállhatatlan volta éppen abból ered, hogy az egyre erőteljesebben felnövekvő új élet szerves, szükségszerű terméke volt. A romantika persze, mint erre már rámutattunk, a formák már-már önmagukat s egymást feloldó átfedésének dialektikáját majdnem a műfajok teljes felcserélhetőségéig s megsemmisüléséig hajszolta; ily módon végsőkig eltúlozta a keletkezőben levő életforma újkeletű tendenciáit. Az 1789-től 1848-ig terjedő korszak igazán nagy íróinak közös alaptendenciája nem egyéb, mint hogy ezt a romantikus tendenciát, az élet új formáinak szükségszerű következményét alkotói módszerükbe hasonlítják, és irodalomelméletük részévé teszik, de – csak feloldásra váró elemként, s hogy éppen a romantikus tendenciák feloldásával próbálnak új, nagy irodalmi formát teremteni. A romantikával vívott harc egyúttal az új életformák költői meghódításáért folytatott küzdelem is.

Ez a harc a romantikával a korszak valamennyi jelentős írójának elméleti-gyakorlati tevékenységében fellelhető. Balzac az *Emberi Színjáték* előszavában nagyon világosan rámutat arra, milyen jelentősnek érzi saját műve szempontjából a Walter Scott-i romantikát, egyidejűleg azt is kimutatja, hogy e romantika meghaladása egy nagy formátumú társadalmi realizmus irányába csak a romantikus tendenciák dialektikus fokozásával és feloldásával képzelhető el. Rendkívül jelentős kritikájában pedig, melyet Stendhal regényéről, *A pármai kolostor*-ról írt, világosan kimondja, hogy klasszika és romantika mellett létezik még egy irodalmi irány, mely e két irányzat szintézisére törekszik. Így ír erről: „Nem hiszem, hogy lehetséges lenne a modern társadalom széles körképét megfesteni kizárólag a XVII. és a XVIII. század irodalmi módszereivel. A drámai elem, a hasonlat, a kép, a leírás, a párbeszéd alkalmazása – úgy vélem – nélkülözhetetlenül szükséges a modern irodalomban."

Magától értetődik, hogy Goethe és Schiller gyakorlatában ezek

a tendenciák nem kerülhetnek olyan tisztán és tudatosan előtérbe, mint később Balzacnál vagy Heinénél. A romantika irodalmi mozgalma végül is csak kettejük közös alkotóperiódusa után válik nagy európai művészeti irányzattá; Goethe és Schiller még csak a német romantika kezdeteit élik meg közösen, a Schlegel fivérek kísérleteit, hogy a romantikus művészet elméleti alapjait megteremtsék és megfogalmazzák, valamint Tieck első műveit stb. Ehhez járul még az is, hogy Schiller, mint ismeretes, teljességgel elutasító magatartást tanúsít a Schlegel fivérek irodalomelméletével kapcsolatban. Annál érdekesebb, hogy lényegében már Goethénél és Schillernél is jelentkeznek ugyanezek a tendenciák, s hogy a nagy európai irodalom későbbi fő problémája, a romantikus tendencia feloldása a nagyrealista álláspont egy mozzanatává, náluk már a romantika kezdete előtt sajátos irodalmi irányzatként adva van. (Különösen a *Wilhelm Meister* és Schillernek a regényhez fűzött, levélbeli elemzései és kritikái nyújtanak jó példát ennek kimutatásához.)

Ez a feloldás itt természetesen éppoly kevéssé sikerülhetett teljesen, mint e korszak későbbi nagy íróinál. Túlhaladásuk főként Schiller kései drámáiban bizonyul a legritkább esetben igazán sikeresnek; ahol is a romantikus motívumok már a romantika nagy európai irodalmi irányzattá válása előtt világosan felismerhetők. *A messinai menyasszony* Schiller mindenfajta olyan próbálkozása ellenére, hogy valamiféle antik szükségszerűséget vigyen bele, az első „sorsdráma" marad; *Az orléans-i szűz* pedig ugyanúgy a drámai forma egységének felbomlását mutatja, a hangulatszerű időkolorit és a csoda-lírizmus által, ahogy ennek majd Tiecktől kezdve Victor Hugo stb. drámáiig tanúi lehetünk. Ami az alaptendenciát illeti, Goethe és Schiller elméletének és gyakorlatának uralkodó főiránya természetesen a romantikus motívumoknak feloldott mozzanattá történő redukálása. S ez az irány határozza meg lényegében elméleti állásfoglalásukat is mindazokkal a stíluskérdésekkel kapcsolatban, melyek a romantikus motívumok felhasználásával és meghaladásával, a korabeli életnek a költészet számára anyag- és formameghatározó mozzanatként való elismerésével állnak összefüggésben. (Annak, hogy az idős Goethe mereven elutasítja a romantikát, semmi köze ehhez a

problémához. Ő csak a reakcióssá és obskurantistává vált német romantikát ítéli el, ugyanakkor azonban élete végéig eleven érdeklődést tanúsít Walter Scott, Victor Hugo, Manzoni stb. művei iránt.)

Goethe és Schiller minden költői törekvése csakúgy, mint az irodalmi formák tisztaságáért folytatott harca, ellentmondásos, kettős utat követ tehát. Kiindulópontjukat egyrészt annak a ténynek a leszögezése jelenti, hogy a modern művészet, lényege szerint s a történelmi helyzet következtében is, melyben keletkezett, mindig szükségszerűen tökéletlen és problematikus kell hogy legyen. Együttműködésük idején keletkezett nagy művészetelméleti munkáik (Goethe *A gyűjtő és övei* című írása és Schilleré: *A naiv és a szentimentális költészetről*) elméletileg indokolják ezt a megállapításukat. Goethe a következőképpen kommentálja értekezését Schillerhez írott levelében: „Az újabb művészgeneráció tagjai mind, kivétel nélkül, a *tökéletlenek* osztályába tartoznak, s ily módon többé-kevésbé az egymástól elválasztott rovatokban helyezkednek el." (Goethe megpróbálta rendszerezni értekezésében a modern művészek tipikus tökéletlenségeit. Az alább idézett megjelölések e rendszerezés „rovatai" – L. Gy.) „. . . Mert ha Michelangelót *fantazmistának,* Correggiót *undulistának,* Raffaelt *karakteristának* nevezzük, hát ezek a rovatok egyszeriben végtelen mélységet nyernek, mert bár korlátozott mivoltukban szemléljük e rendkívüli embereket, mégis: egy-egy egész műfaj magasrendű képviselőjét vagy éppenséggel királyát látjuk bennük." Goethe itt még továbbmegy a modern művészet problematikájának hangsúlyozásában, mint Schiller híres tanulmánya tette, mert még a reneszánszban is, igaz, egészen magas fokon, a jelen problematikáját akarja felfedezni, míg Schiller Shakespeare-t tekintette naiv, vagyis a görögökkel stílus szempontjából rokon és egyenrangú művésznek. Másrészt Goethe és Schiller nem ítéli az antikvitást eleve utolérhetetlen mintaképnek, az antik művészet tökéletességéről nem állítja, hogy ilyesmi a modern művészet számára a priori lehetetlen. Az antikvitás tanulmányozása, az antik művészek gyakorlatában megnyilvánuló törvényszerűségek felfedezése és felhasználása, éppen ellenkezőleg, arra kell hogy szolgáljon, hogy a művészi tudatosság, a formateremtés törvényeinek

tiszta és világos ismerete által legyen leküzdhető a modern kor művészi problematikája.

Itt természetesen újra nagyon világosan kifejezésre jut művészetelméletük idealisztikus jellege is. Goethe és Schiller egyrészt kétségkívül mélyen és tisztán felismerték helyenként koruk társadalmi fejlődésének és a modern művészet problémavilágának összefüggését. Ugyanakkor azonban képtelenek voltak arra, hogy a művészi forma kérdését a társadalmi fejlődés – természetesen nem mechanikus – eredményének tekintsék. A művészi forma társadalmi determináltsága nagy szerepet játszik ugyan művészetelméletükben, filozófiailag idealisztikus beállítottságuk miatt azonban nem képesek arra, hogy saját mélyreható felismeréseikből helyes módon minden következtetést levonjanak. Eltévednek az idealista utópiában; az az illúzió vezeti őket, hogy a társadalmi létből fakadó betegségeket pusztán a művészi tudat orvoslásával kiküszöbölhetik; az az illúzió, hogy a modern művészet problematikája a forma oldaláról leküzdhető.

Ebben és nem az antikvitáshoz való visszanyúlásukban rejlik Goethe és Schiller esztétikájának némiképp klasszicisztikus vonása. Az antikvitás művészeti törvényszerűségeinek felderítése mindenképpen jogos és szükséges törekvés, amely nélkül nehezen lehet igazán nagy művészetet teremteni, amely nélkül a művészet formatörvényeit aligha lehet felismerni. Marx a görögöket az emberiség fejlődésének „normális gyermekei" elnevezéssel illette, és a görögök nagy művészi alkotásaiban „normákat és elérhetetlen mintaképeket" látott. Marxnál természetesen ez a normatív jelleg csak „egy bizonyos vonatkozásban" érvényes. Vagyis: Marx azt követeli, hogy mindazokat a sajátos körülményeket, amelyekből egy bizonyos művészi korszak anyaga és formái társadalmi létük talaján létrejönnek, pontosan és konkrétan kell vizsgálni, tehát világosan fel kell ismerni, miféle formákat lehet alkalmazni a művészet fejlődésének egy-egy korszakában, és hogyan kell alkalmazni azokat. Marx azt mondja: „A nehézség csupán ezen ellentmondások megragadásában áll. Amint specifikálják őket, már meg is vannak magyarázva." Goethe és Schiller idealista alapállása az akadálya annak, hogy ezt a specifikációt következetesen végrehajthassák.

Természetesen abban is, hogy ennek a problémának a helyes felvetésére és megoldására képtelenek, társadalmi szükségszerűség rejlik: az egész modern művészet szükségszerű problematikája. Marx arról beszél, hogy „a kapitalista termelés a szellemi termelés bizonyos ágaival, elsősorban a művészettel és a költészettel szemben ellenséges". Ezt az ellenségességet valamennyi jelentős modern művész érzi, méghozzá annál mélyebben érzi, minél jobban előrehalad a kapitalista termelés fejlődése. Éppen a francia forradalom korszaka és az egyidejű, győzelmesen előretörő angol ipari forradalom jelenti e tekintetben is a modern polgári művészet és művészetelmélet fejlődéstörténetének döntő fontosságú határvonalát. Az a naiv lelkesedés, amellyel a XVIII. század nagy realistái a polgári élet mindennapjait a költészet számára meghódították, amellyel – anélkül hogy sokat töprengtek volna a formán – a modern regény típusát megteremtették, egyszer s mindenkorra eltűnik, s helyét az új arculatot öltő létezés és a vele adekvát művészi forma problematikája feletti kénytelen-kelletlen töprengés foglalja el.

Ez a töprengés kettős vonalat követ, melyek ellentmondásossága művészekben és a művészetelmélet művelőiben egyaránt csak ritkán tudatosult valamelyest is, teljesen – soha. Ennek során a következő két szorosan egymásba fonódó kérdésről van szó. Az antikvitás tanulmányozásából vagy azoknak a művészi törvényszerűségeknek a rendszere vezethető le, melyek segítségével a művész a modern élet *sajátos jellegét* kifejezheti. Tehát az antikvitás tanulmányozása ily módon azt a célt szolgálná, hogy a modern polgári korszak formáit és formatörvényeit megismerhetővé, illetve kialakíthatóvá tegye. Vagy pedig – és ez a másik lehetőség – ezeknek az ismereteknek a segítségével általános, „időtlen" törvényeket kell felismerni, melyek révén – a jelenkor életének művészettől idegen problematikája ellenére is – klasszikus művészet teremthető, vagyis a polgári jelen társadalmi-tartalmi problematikája az alkotó módon megújított antik formák segítségével győzhető le.

Az első út, melyet a modern művészek közül Balzac követett a legkövetkezetesebben, s amelyet Goethe is járt *Wilhelm Meister*ével és a *Faust*-tal, a modern regény elméletéhez vezet, a modern

élet egész problémavilágának és művészietlen csúnyaságának kíméletlen ábrázolásához, e problematikának éppen az út végigjárása által való leküzdéséhez. Azt, hogy ennek során mégis fenn kell hogy maradjon, megoldatlanul, egy mély művészi probléma, éppen Balzac érezte a leghatározottabban, s fejezte ki nagyon világosan. Művészi vallomástevő novellái, mindenekelőtt *Az ismeretlen remekmű* arról tanúskodik, hogy ha valaki következetesen végigjárja azt az utat, melyet a sajátosan modern művészi elvek írnak elő, önmaga széthullásához, a művészi formák megsemmisüléséhez kell szükségszerűen eljutnia.

A másik út, szintén szükségszerűen, a modern élet legmélyebb kérdéseitől való bizonyos fokú elforduláshoz vezet; meneküléshez ez elől a problematika elől. Mert ha a modern élet anyagából olyan formát hoz létre a művész, mely az antik vonalvezetés tisztaságának, a kompozíció antik egyszerűségének és ökonómiájának stb. felel meg, úgy az ábrázolt anyagot már eleve meg kellett hogy tisztítsa vele született problematikusságától, s ezáltal a modern élet központi kérdéseitől bizonyos fokig el kellett hogy távolítsa. Goethe *Hermann és Dorottyá*-ja tipikus példája ennek a második útnak; kétségtelenül Goethe legnagyobb olyan jellegű alkotása, melyben az antik egyszerűséghez és nagysághoz művészileg a legközelebb kerül. Ezt a célt azonban csak azon az áron tudta elérni, hogy az eredetileg célul kitűzött eposzt idillé szűkítette. Akaratlanul is – s tegyük hozzá: anélkül hogy akár ő, akár Schiller tudatában lett volna – Schiller mélyreható felismerését erősítette meg, miszerint – ahogyan a *Naiv és szentimentális költészetről* tanúsítja – az elégia, a szatíra, az idill, mind a modern-szentimentális lehetőség tipikus formáit képviselik. Antik formája ellenére a *Hermann és Dorottya* ugyanolyan szentimentális, így ugyanolyan problematikus is, mint a *Wilhelm Meister* – csak éppen másféle módon.

A *Hermann és Dorottya,* valamint a *Wilhelm Meister* szembeállítása nagy szerepet játszik Goethe és Schiller levelezésében. Mindketten tisztán látják, hogy a *Wilhelm Meister* az első nagy kísérlet abba az irányba, hogy a német polgári élet problémáit a maguk eleven totalitásában, összefoglaló körkép jellegével ábrázolják; valamint hogy a *Wilhelm Meister*-rel a nagy, modern re-

gény új típusa született meg. Mindketten felismerik, hogy ennek a regénynek a nagysága éppen abban áll, hogy a problémák totalitását nagy epikai összefüggésben ábrázolja, s hogy ennek megfelelően a *Wilhelm Meister* olyan regény, amely formáját tekintve szakadatlanul az eposzi méretű nagyság felé törekszik. Ezzel a modern regény egyik fontos jellemvonását fedezték fel. Hegel később a regényt „modern eposz"-nak nevezte. Goethe és Schiller azonban nem ismerte fel – nem is ismerhette fel –, hogy a regény feltörekvésének az eposz irányába szükségszerűen meg kell hiúsulnia: a regény műfajának sajátossága, nem pedig „hibája" ez. Hibáról annyiban lehet beszélni csupán, ha ezen a polgári korszak egész művészetének alkotó problematikáját értjük, vagyis ha felismerjük, hogy egy szükségszerűen ellentmondásos anyag adekvát művészi visszatükrözése csupán valamiféle eleve ellentmondásos formában történhet, mint amilyen a polgári regény is, olyan formában tehát, melynek nagysága és kiteljesedése éppen az alapját képező problematika következetes végigvitelében áll.

Goethe és Schiller a regény művészi formájának e problematikáját a *Wilhelm Meister* magas fokú tökéletességében is felismerte. És ugyanilyen tisztán látták mindketten a formai síkon jelentkező tényt, nevezetesen a regény feltörekvését az eposz irányába, s e feltörekvés sikertelenségét. Ezt a helyes felismerést azonban, az antik eposz eszménye iránti egyoldalú elfogultságuk következményeképpen hamisan, mintegy a *Wilhelm Meister* hibájaként értékelték. Goethe egy ízben akaratlanul is úgy beszél a *Wilhelm Meister*-ről, mint „pszeudo-eposz"-ról. Schiller pedig egyik levelében, ahol a *Wilhelm Meister*-ről kialakult összbenyomását summázza, nagyon világosan kifejezésre juttatja, mire alapozódik ez az egyoldalú nézet. Így ír: „Újra olvastam nemrég a *Meister*-t, s még soha eddig nem tűnt fel nekem ennyire, mit is jelent a külső forma. A *Meister* formája, mint minden regényforma általában, végsőképp nem költői, sőt: mondhatni, teljességgel az értelem tartományában helyezkedik el, az értelem követelményeinek felel meg csupán, és részesül annak minden korlátából. Mivel azonban igazi költőszellem járja át minden ízében, mivel igazi költőszellem választotta e formát, s fejezte ki önmagát a költőiségnek ebben a megnyilvánulási lehetőségében, különös in-

gadozás jön létre: prózai és poétikus hangulat kettőssége, melyre nem is találok hamarjában megfelelő elnevezést. Már-már azt mondanám: hiányzik a *Meister*-ből (a regényre gondolok persze) valamiféle költői merészség, mivelhogy – regény lévén – az értelem követelményeinek mindig kínosan eleget akar tenni; s hiányzik belőle ugyanakkor a tulajdonképpeni józanság (holott éppen ez az, amit kívánalomként hangsúlyoz), mivelhogy – költői szellem terméke." S a *Wilhelm Meister* problematikusságával a *Hermann és Dorottya* tökélyét állítja szembe. „Mert ki ne érezné a *Meister*-ben is, ami a *Hermann*-t végül oly elragadóvá teszi? Abból sem hiányzik semmi, ami az Ön szellemét oly méltóképpen jellemezheti; a költészet minden lehetséges erejét felvonultatva ragadja meg szívünket, mindig megújuló gyönyörűséget nyújtván olvasójának, és mégis: *Hermann* engem (s hadd tegyem hozzá: pusztán költői formájával is már) istenien emelkedett költői világba vezet, míg *Meister*-ről nem mondhatnám el ugyanígy, hogy felülemel a valóság körén."

Nagyon jellemző, hogy Schiller magára a formára (és kizárólag arra) vezeti vissza ezt az ellentétet, s nem látja, hogy a két mű különböző megformálása az életanyaggal kapcsolatos különböző állásfoglalást is rejt; idealista módon torzítja el így a formáról alkotott, egyébként oly mély koncepcióját. Ugyanilyen jellemző persze, hogy Goethe a kritikára teljes egyetértéssel válaszol. Így ír: „Nagyon nagy örömömre szolgál, hogy *Hermann*-om Önnél van, s hogy megállja a sarat. Mindaz, amit *Meister*-ről mondott, számomra igen-igen érthető, egyetértek vele, sőt, sok egyebet lehetne itt még megjegyezni. Éppen tökéletlensége okozta nekem a legtöbb gondot. A tiszta forma: segíti a művet, erős tartópillére, míg a tisztázatlan: mindenütt csak akadály, torzulások forrása. Ezért hát hadd legyen most már *Meister*-em az, amivé sikerült; aligha történik meg velem még egyszer, hogy művem tárgyában s formájában ily módon »bent ragadok«; s csak annyit tehetünk, hogy várjuk be szép türelmesen, mit hoz az élet őszének géniusza." Goethe tehát „elhibázott vállalkozásnak" tekinti e levelében a *Wilhelm Meister*-t. Ő is, Schiller is habozás nélkül a *Hermann és Dorottyá*-t értékelik magasabbra: az idillé szűkített eposzt, a nagy, modern regény ellenében.

Ha ezt a döntésüket azután mind elméleti, mind gyakorlati szempontból következetesen végigvitték volna, valóban közös tendenciáik klasszicizmusáról beszélhetnénk. Még akkor is persze, ha a *Hermann és Dorottya* lényegében sokkal kevésbé klasszicista jellegű, mint azt Goethe és Schiller az antik formák iránti lelkesedésében véli. Mert ott, ahol Goethe az antikvitás formáinak felhasználásával valóban arra törekedett, hogy maradéktalanul „klasszikus" művet alkosson, vállalkozása kudarcot vallott. Túlságosan modern-realista művész volt ő ahhoz, hogy kora életanyagát csakugyan elfeledhesse, vagy egészen egyszerűen félretolhassa. A *Hermann és Dorottya* ugyanúgy a francia forradalomnak köszönheti létrejöttét s formáját, mint a tudatosan klasszicista irányzatú dráma, *A természetes leány*. És nem véletlen, hogy Goethének valamennyi terve, mely csaknem kizárólag a forma ismeretére és a forma iránti lelkesedésére épült volna *(Achilleis)*, töredék maradt. Schiller esetében a tiszta formára való törekvés már sokkal veszélyesebbé vált *(A messinai menyasszony)*, bár nála sem szabad megfeledkezni arról, hogy kései drámáinak alapját és kiindulópontját mindig kora nagy kérdései jelentik (a nemzeti egység problémája stb.). Azonban éppen az ellenkező, hamis és történelmietlen szélsőségbe esnénk, ha Goethe és Schiller „klasszicista" törekvéseiben kizárólag „hibát" látnánk. Goethe és Schiller igen ellentmondásos kérdésfeltevése mögött éppen a XIX. század modern művészetének nagy, központi problémája húzódik meg: a polgári élet csúfsága művészietlen jellegének leküzdésére és meghaladására irányuló törekvés. És ha a modern művészet fejlődésének ezt a korszakát helyesen akarjuk értelmezni – Goethe és Schiller közös tevékenysége pedig a polgári művészetnek ezt az utolsó nagy fellendülését vezeti be, sok szempontból annak csúcspontját is jelentve –, észre kell vennünk és értékelnünk kell Goethe és Schiller „klasszicizmusának" realista tendenciáit, minden menekülésszerű kísérletük, problémamegoldásaik minden idealista torzulása ellenére is.

Goethénél sokkal világosabban és nyíltabban vetődnek fel a kérdések, mint Schiller esetében. Goethe egész életében jelentős realista alkotó. Az a fordulat, mely az életanyag klasszicista megtisztításához vezetett, nála tudatos kitérés a végső, tragikus ellen-

tétek és konfliktusok elől, melyeket a modern élet hozott magával. És ő nem is titkolja, nyíltan kimondja ezt Schillerhez intézett levelében, ahol arról beszél: képtelen lenne igazi tragédiát írni. „Bár nem mondhatom el magamról, hogy tökéletes önismerettel rendelkezem, s ily módon megítélhetem: képes lennék-e igazi tragédiát írni vagy sem; azt azonban biztosan tudom, hogy már a vállalkozás gondolatára mindjárt összeborzadok, és csaknem meggyőződésemként vallhatom, hogy maga a puszta kísérlet is könnyen tönkretehetne." Goethe tehát nagyon világosan kimondja itt, hogy a modern élet végső konzekvenciái elől való kitérése korántsem művészi megfontolásokra vagy netalán formai kérdésekre vezethető vissza. Mindez már csak a modern élethez való viszonyának következménye; legnagyobb művei pedig éppen azáltal keletkezhettek, hogy döntő pillanatokban képes volt legyőzni magában ezt az imént említett életösztönt.

Schiller esetében bonyolultabban áll a kérdés. Schiller született tragikus alkat, az ő életeleme a tragikumig kiélezett ellentmondás. Nála tehát a klasszicista vonzalmaknak merőben formai megfontolások is képezhetik az alapját. A látszat azonban csal. Egyrészt: ez a tendencia Schillernél a forradalom utáni korszak politikai tendenciáihoz való viszonyából jön létre, a feudalizmus megdöntését célzó forradalmi útnak s módszereinek elutasításából. Ezáltal pedig írói anyagából kiválik korának legmélyebb, legtragikusabb problémája, s ha a *Tell Vilmos*-t összehasonlítjuk netalán ifjúkori drámáival, nagyon világosan láthatók e politikai fordulat formai következményei. Másrészt viszont Schiller helyes kérdésfelvetését a modern élet problémáinak stilisztikai megoldása tekintetében eltorzítja már idealista filozófiai beállítottsága is.

Goethe és Schiller mindvégig jogos és helyesen értelmezett harcot folytat kortársaik kicsinyes, fotografikus realizmusával szemben. Ez a harc azonban a filozófiailag idealista szemléletű Schillernél olykor „igazság" és „valóság" mereven tézis-ellentézisszerű, kizárólagos jellegű szembeállításává torzul. A *Messinai menyasszony* bevezetőjében így ír művészet és valóság viszonyáról: a művészet „igazabb lehet bármiféle valóságnál, és reálisabb minden jelenségnél. Magától értetődik tehát, hogy a művész a valóság egyetlen elemét sem használhatja fel oly módon, ahogy találja

őket, s hogy műve *minden* egyes részletében ideális kell hogy legyen, valamint hogy egészében is realitással kell bírnia, egyeznie kell a természet törvényeivel." Filozófiai idealistaként, de állandóan a szubjektív idealizmustól az objektív idealizmushoz vezető utat keresve, Schiller nem fogalmazhatta meg másként a közvetlenül érzékelhető valóság kicsinyes reprodukálásán való túllépés módját, mint hogy a művészet ábrázolandó tárgyát képező élet lényeges meghatározóit mindenestül eloldozza az élettel alkotott összefüggésük rendszeréből, s valamiféle „eszmevilág" részeiként fogja fel. A problémáknak ez az általánosan megmutatkozó idealistává torzítása Schillernél még csak fokozódik azáltal, hogy ideoda ingadozik a történelmileg adott élet ellentmondásainak nagy formátumú, objektív szemlélete és e problémák moralizáló beszűkítése között – filozófiailag tehát egyfajta objektív idealizmus, mely Hegel egyik legjelentősebb előfutárává teszi őt – és a kanti szubjektív idealizmus puszta utánzása, fejtegetése és alkalmazása közt. Művészi gyakorlata ily módon meglehetősen pontos tükörképe Kant és Hegel közt elfoglalt filozófiai helyének. Monumentális, összefoglaló jellegű történeti freskók mellett, amilyeneket a drámairodalom Shakespeare óta nem ismert, nagy történelmi összefüggések kisszerű, szubjektív, kanti moralizálássá torzításával egyaránt találkozhatunk nála. Elég arra gondolni csupán, milyen nagy formátumú történelmi figura volt eredetileg Erzsébet királynő a *Stuart Máriá*-ban, s mi lett belőle a kidolgozás során.

Goethe és Schiller mind e világnézeti torzulások ellenére is jogosan felvetett alapproblémája tehát a modern élet igazi nagy ellentmondásainak megragadása és ábrázolása, az a felismerés, hogy a mindennapi élet túlságosan apró részleteihez való kicsinyes ragaszkodás a nagy problémák tiszta megjelenésformájukban való ábrázolását csak akadályozhatja. Ugyanilyen jogosult az a felismerésük is, hogy a modern polgári élet ebben a vonatkozásban veszélyesen ellentmondásos anyagot szolgáltat a művészet számára. Méghozzá két szempontból. Nagyon érdekes megfigyelni, hogy Schiller, idealista filozófiai tendenciái ellenére, ezt a kettős veszélyt – a kicsinyes pszeudorealizmust és az üresen idealista stilizációt (retorika, fantasztikum stb.) – nagyon világosan látja, és teljességgel tisztában van azzal, milyen veszélyt rejt az ő mű-

vészi gyakorlatában e tendenciák közül az utóbbi. A *Wallensteinen* dolgozva például attól fél, nehogy valamiféle szárazság uralkodjon el művén. Ez a szárazság, írja Goethének, „olyasféle félelemből eredt, hogy esetleg hajdani rossz szokásom, a retorika keríthet hatalmába, valamint abból a túlságosan aggályoskodó igyekezetemből, miszerint tárgyamhoz közel kell maradnom, amennyire csak lehet... Ezért tehát itt sokkal szükségesebbnek látszik, mint bárhol másutt, hogy mindkét zsákutcát: a *prózaiságét* és a *retorikáét* egyképp gondosan kerüljem, hogy valóban költői hangulatot teremthessek."

Goethe és Schiller éppen az antik művészet formatörvényeinek, mint a művészet általános törvényszerűségeinek felderítése által szeretné megtalálni a kiutat mindezekből a nehézségekből. Ez a keresés azonban csak színleg formakeresés. A formafogalom, melyel Goethe és Schiller dolgozik, a legszorosabban összefügg a tartalom problémáival. Bármily hiányos is, bármiféle torzulásokat szenved is Goethe és Schiller kezén forma és tartalom dialektikus kölcsönhatásának megfogalmazása, alaptendenciájuk mégis arra irányul, hogy forma és tartalom dialektikus kölcsönhatását határozzák meg.

Schiller két pontban szögezi le kettejük törekvéseit Goethéhez írt levelében. Az első pont: a művészi tárgy meghatározása. „Kézenfekvőnek látom, hogy igencsak hasznos lenne, ha *a tárgy abszolút meghatározottságának* fogalmából indulnánk ki. Akkor ugyanis megmutatkozna, hogy valamennyi műalkotás, mely a tárgy helytelen megválasztása miatt szenvedett csorbát, végül is efféle meghatározatlanság s a belőle fakadó önkényesség következményeit kell hogy viselje." A művészi alkotás tárgyával kapcsolatos problémáknak ez a meghatározása, melyet Goethe ettől kezdve, mondhatni, pedáns pontossággal szem előtt tartott, átvezet a sajátos formai problémák, a műfajproblémák konkretizálásához. Schiller a fentebb idézett megállapításhoz kapcsolódva, a következőket jegyzi meg a továbbiakban: „Ha már most ezzel a tétellel összekapcsoljuk azt a másikat, nevezetesen, hogy a tárgy meghatározásának mindig az egyes műfajok sajátos eszközei által kell történnie, s hogy ez a folyamat ily módon egy-egy adott műfaj sajátos keretei között zajlik, úgy hiszem, megbízható kritériu-

munk lesz arra nézve, hogy a tárgy megválasztásában hamis útra ne tévedhessünk." Látjuk tehát, hogy Goethénél és Schillernél a szűkebb értelemben vett formai problémák is a művészi alkotás tárgyának jellegéből fakadnak.

Goethe és Schiller a görögöktől nem elsősorban formai sajátságokat tanul el (mint ahogy azt a XVII. századi francia klasszicizmus például oly gyakran tette), hanem azt a művészi alaptörvényt, hogy minden műalkotásnak világosan és szükségszerűen ki kell fejeznie tárgyának lényeges meghatározóit, hogy a művészetnek egyrészt nem szabad a részletek között elvesznie, melyek az imént említett determinánsokkal csak lazán vagy felszíni módon függnek össze, másrészt azonban ezeket a meghatározókat teljesen és helyes összefüggéseiket feltárva kell érvényre juttatnia, s hogy ezek ábrázolása során bármely tisztázatlanság vagy szubjektív önkényesség szükségszerűen végzetes a művészetre nézve.

Az egyes műfajok sajátos jellegét, karakterét ebből az alaptörvényből vezetik le. A tárgyak sajátosságai, lényegi meghatározó jegyeik összefüggéseinek specifikumai a művészi kifejezés bizonyos formáit írják elő. A művészi kifejezés ilyen tipikus formái a műfajok. És nagyon érdekes megfigyelni levelezésükben, milyen szenvedélyesen vizsgál Goethe és Schiller minden anyagot abból a szempontból, hogyan kaphatja meg az adekvát kifejezésének maximálisan megfelelő, sőt: egyetlen lehetséges formáját. Más összefüggésben rámutattunk már arra, hogy a műfajok Goethénél és Schillernél egyrészt nagyon élesen elválnak elméletileg, másrészt azonban ez az elkülönítés soha nem merev, soha nem mechanikus. Schiller kritikája az olasz klasszicista Alfieri-tragédiáról megmutatja, milyen kevéssé elégíti ki kettejüket az anyag lényeges jegyeinek csupán absztrakt kidolgozása, még akkor is, ha ez az illető műfaj törvényeinek megfelelően történik, s hogy a lényegi meghatározóknak ezt a kidolgozását görög és nem egyszerűen klasszicista értelemben képzelik el, vagyis: a nagy realizmus és nem valamiféle kisszerű, absztrakt stilizálás jegyében. Schiller azt írja Alfieriről: „Egy érdemét mindenképpen méltányolnom kell, ami azonban egyidejűleg hibáját is jelenti. Ért hozzá, hogy felkeltse az érdeklődést a tárgy költői lehetőségeinek kidolgozásához: s ez annak a jele, hogy saját műve nem nevezhető ugyan ki-

elégítőnek, mégis bizonyítja, hogy tárgyát eredményesen hámozta ki a prózaiság és a történelem halmazából."

A műfajelmélet, mely Goethénél és Schillernél Arisztotelész poétikájának újbóli, elmélyült tanulmányozásával függ össze, ugyanebből a központi problémából indul ki. Schiller mindenképpen aktuális színezettel fogalmazza meg, hogy rokonszenvez Arisztotelésszel, nevezetesen a modern művészet kettős veszélyeztetettsége elleni harc jegyében: „Arisztotelész pokolra ítélte mindazokat, akik vagy a külső formán csüggnek szolgai módon, vagy éppen ellenkezőleg: túlteszik magukat bármiféle formán." S különösen azért dicséri Arisztotelészt, mert a *mesében*, az események összefonódásában és egymásba fűzésében látja mindenfajta irodalom központi kérdését. A Wallenstein-anyaggal kapcsolatban folytatott tanulmányainak és művészi munkájának eredményeként a következőképpen foglalja össze ezt a kérdést: „Minél többet gondolkodom saját gyakorlatomon és a tragédia görög megjelenésformáján, úgy vélem, hogy az egész *cardo rei* a művészetben abban áll, találunk-e igazi költői mesét. Az újabb kori író aggályoskodva és kínlódva veszkődik esetlegességekkel és más mellékes dolgokkal, s abbéli törekvésében, hogy a valósághoz igazán közel kerülhessen, üres és jelentéktelen részletekkel terheli agyon magát, s ezenkívül is az a veszély fenyegeti, hogy a mélyen meghúzódó igazságot elveszíti, pedig ennek meglelése minden igazi költészet alapja. Szívesen utánozna le egy-egy valóságosan megtörtént eseményt, esetet, nem gondol azonban arra, hogy a költői ábrázolás éppen azért, mert abszolút igaz, soha nem eshet egybe magával a valósággal."

Hogy Goethe és Schiller együttműködésük során milyen szigorúan vették a művészi ábrázolásnak ezt a döntő fontosságú követelményét, a drámai és az epikus cselekmény, a „mese" szerepét, jól láthatjuk abból a kritikából, melyet Schiller írt Goethe eposztervezetéről, *A vadászat*-ról (Goethe egyébként öregkorában ebből az anyagból írta meg a *Novellá*-t): „Nagy várakozással nézek terve elébe. Valamelyest elgondolkoztatónak érzem azért, hogy Humboldt ugyanúgy vélekedett róla, mint én, nem is szólva arról, hogy nem beszélhettünk össze. Ő ugyanis azon a véleményen van, hogy a tervezetből hiányzik az individuális-eredeti epikus cselek-

mény. Ahogy Ön első ízben beszélt nekem a dologról, én is a tulajdonképpeni cselekményre vártam egyre; mindaz, amit elmesélt nekem, számomra csupán bevezetőnek tetszett: az egyes főszereplők közt bonyolódó cselekmény bevezetőjének, s amikor azt hittem volna, hogy most végre megindul a cselekmény, Ön már – be is fejezte." Egyidejűleg a polgárság hanyatló korszakában eluralkodott epikus ábrázolási mód megsemmisítő és még ma is aktuális kritikája ez; ez a felfogás ugyanis úgy véli, hogy valamely miliő ábrázolásával és az ebben a miliőben általában megszokott események leírásával megkerülhető a valóban individuális-eredeti mese megteremtése és kidolgozása, mely éppen egyénítettségében fejezi ki az adott anyag tipikus problémáit a maguk lényegi meghatározottságában.

Goethe és Schiller természetesen nem elégedett meg az irodalmi ábrázolás problémájának csupán ezzel az alapvető meghatározásával. Fő törekvésük éppen arra irányult, hogy a közös jegyeken belül megleljék dráma és epika mélyreható, belső különbözőségét. Goethe egy hosszan tartó és rendkívül érdekes levélváltás és vita után írta meg rövid és nagyon tartalmas tanulmányát *Az epikus és a drámai költészetről* címmel. Kísérletet tesz ebben a dolgozatában arra, hogy meghatározza az epika és a dráma legáltalánosabb formatörvényeit, s ennek során mind az azonosságokat, mind a különbségeket energikusan hangsúlyozza. „Az epikusra és a drámaíróra egyaránt ugyanazok a poétikai törvényszerűségek vonatkoznak, különösen az egység és a kibontakoztatás törvénye; továbbá mindketten hasonló tárgyakat dolgoznak fel, és mindketten felhasználhatnak bármiféle motívumot; nagy és jelentős különbségük abban áll azonban, hogy az epikus az eseményt *teljességgel múltként* ábrázolja, a drámaíró pedig *teljességgel jelenvalóként* eleveníti meg."

Ezzel a megállapításával Goethe epika és dráma leglényegesebb és legmélyebb különbségére világít rá. Méghozzá nagyon plasztikusan illusztrálja is mindjárt ezt az ellentétet, a két műfaj előadóiból, a rapszodoszokból és a mümoszokból kiindulva. (Az a tény, hogy ezek a formális különbségek és megszemélyesítőik Goethénél is idealista módon önálló életet kezdenek, hogy a mümosz és a rapszodosz valamelyest mintha elszakadna a tár-

sadalmi alapoktól és környezettől, a goethei szembeállítás alapvető igazságán alig változtat.) Goethe a cselekménybonyolítás szempontjából konkretizálja ezt a szembeállítást, ennek során rendszerezi a cselekmény bonyolításának az irodalomban lehetséges módozatait, s a túlnyomórészt csak epikaiakat vagy drámaiakat elkülöníti a többiektől, melyek mindkét műfajban előfordulhatnak. Nagyon egyszerű és sokatmondó, hogy a múlt és a jelenlevő szembeállítása arra a következtetésre juttatja Goethét, miszerint az előrehaladó motívumok, melyek a cselekvés kibontakozását segítik, sajátosan drámaiak, ezzel szemben a hátrafelé haladókban, melyek a cselekményt eltávolítják céljától, elsősorban epikus jelleget kell látnunk.

Szembeállításának indítékát a homéroszi művek tanulmányozásából nyerte, különösen az *Odüsszeia* volt számára nagy jelentőségű, s nagyon érdekes megfigyelni, milyen mélyen összefügg a szembeállítás koncepciója Goethének éppen a modern regényről kialakított koncepciójával, annak ellenére, hogy a regényformát problematikusnak tartja, és a *Wilhelm Meister*-ben csupán pszeudoeposzt lát. Azoknak a társadalmi körülményeknek a megváltozásával, melyek az antik eposz és a modern regény különbségét megteremtik, a hátrafelé haladó motívum a modern regény számára egészen más jelentőséget kap, mint az antik eposz esetében. E motívum eluralkodása a modern regényben, ahol egyéneknek a társadalmon belül vívott harcáról van szó, pontos tükörképe a modern polgári regény egyik központi kérdésének: annak a kérdésnek nevezetesen, hogy miért lehetetlen aktív pozitív hőst ábrázolni. A hátrafelé haladó motívum az antik eposzban egy nagy, általános-nemzeti, általános-társadalmi sors beteljesedésének objektív nehézségét fejezte ki. (Gondoljunk itt elsősorban az *Iliász*ra.) A polgári regényben ez a motívum a társadalmi körülmények hatalmát fejezi ki az egyén felett, a társadalmi szükségszerűségek megvalósulását az egyén életének láncot alkotó, látszólagos véletlenjeiben. Schiller nagyon érdekesen elemzi, miért nem lehet Lothario, a *Wilhelm Meister* legpozitívabb alakja: főhős. Bár ennek elsősorban formális és pszichológiai okait veszi figyelembe, érvelése mögött ott rejtőzik az a helyes megérzés, hogy egy minden izében pozitívan megrajzolt alak a polgári életben soha nem vál-

hat semmilyen cselekvés abszolút középpontjává, nem fejezheti ki magát ilyesfajta cselekvés által, s hogy Wilhelm Meister, minden gyengéjével és felemásságával is, sokkal alkalmasabb arra, hogy egy ilyen, az egész valóságot átfogó, minden fontos embertípust és emberi kapcsolatot felölelő cselekmény tartópillére legyen.

Ezt a szembeállítást, melyet levelezésük során a legkülönbözőbb megfogalmazásban variálnak, Goethe és Schiller az epika és a dráma egész sor nagy fontosságú speciális problémájára alkalmazza. Lehetetlenség itt még akár csak utalásszerűen is felsorolni valamennyit. Hadd maradjunk néhány igen jellemző példánál csupán. Goethe pl. hangsúlyozza az epikus és a drámai expozíció közötti nagy különbséget. Így ír erről: „Így az epikus műnek is megvan az a roppant előnye, hogy expozíciója, bármily hosszú legyen is, nem kell hogy zavarja az írót, sőt, akár művének közepén is elhelyezheti, ahogyan ezt az *Odüsszeia* igen művészien példázza. Mert ez a hátrafelé irányuló mozgás is igen jótékony jellegű; éppen ezért okoz azonban, úgy hiszem, sok problémát az expozíció a drámaírónak, mivel tőle örökös előrehaladást várunk, s én a magam részéről azt nevezném a legjobb drámai anyagnak, ahol az expozíció már a cselekmény kibontakozásának egy része."

Schiller szüntelenül alkalmazza ezeket a felismeréseket saját gyakorlatában és e művészi gyakorlat elméleti megalapozásában. S e probléma végiggondolása során egyre jobban közeledik a dráma felépítését illetően az analitikus drámának ahhoz a formájához, mely később a polgári tragédia kialakulása szempontjából (különösen Hebbelnél és Ibsennél) rendkívül fontossá vált. Erről a témáról így ír: „Ezekben a napokban nagyon sokat foglalkoztatott, hogy olyasféle anyagot keressek tragédiához, mely valamiképpen az *Oidipusz király*-éhoz hasonló jellegű, és az író számára annak lehetőségeit biztosíthatná. Ezek a lehetőségek ugyanis végtelenül előnyösek, és ily módon felbecsülhetetlen értékűek, még ha itt most csak egyet említek is közülük, nevezetesen azt, hogy a rendkívül összetett cselekményt, mely a tragédiaformával szemben igencsak makacs ellenállást tanúsít, úgy lehet megalapozni, hogy közben már minden meg is történt, s ezzel kívül került a tragédián. Ehhez jön még, hogy az, ami megtörtént, a dolog természetét tekintve, eleve sokkal fenyegetőbb, mert:

immáron megváltoztathatatlan, s az a félelem, hogy valami *megtörténhetett*, egészen másképp hat a lélekre, mint az, hogy valami *történhet*. Az egész Oidipusz hasonlóképpen egyetlen nagy, tragikus analízis. Minden megtörtént már, minden adva van, éppen csak le kell gombolyítani a szálakat. Ez pedig egészen egyszerű cselekményen és rövid időn belül elvégezhető még akkor is, ha az események rendkívül bonyolultak voltak, s külső körülményektől függtek." Itt is nagyon jól látható, mennyire a modern művészet sajátos szükségletei határozták meg az antikvitás tanulmányozását, művészi törvényszerűségeinek felkutatását.

Különösen érdekesek Goethe és Schiller megállapításai, melyek e szempontokból kiindulva arra irányulnak, hogy kimutassák: egy adott anyagnak mely elemei alkalmasak leginkább a költői feldolgozásra egyáltalán, s ezen túlmenően: epikus vagy drámai célokra. Goethe és Schiller kritikája itt is sok későbbi hamis és művészietlen irodalmi tendenciának mintegy elébe vág, s mind a mai napig elevenen aktuális. Hadd idézzek csak egyetlen példát. Goethe – *Achilleis*-ének elméleti alapvetéseként – azt a kérdést vizsgálja meg: „Vajon Hektor halála és a görögöknek a trójai partokról való távozása között elképzelhető-e még egy epikus feldolgozásra alkalmas témaegység?" Megállapításai közül, íme, a legérdekesebb: „Maga Trója meghódítása, mint valami roppant sorsszerűség beteljesülése, nem eleve epikus, sem nem tragikus, és az igazi epikus feldolgozás során mindig, vagy csak a messze múltból dereng fel, vagy csak a messze jövőből. Vergilius elméleti-szentimentális felfogása itt szóba sem jöhet." Az a kísérlet, hogy ilyen teljességre igényt tartó mozzanatokat ábrázoljon, a kései polgári irodalom egyik tipikus gyengéje és stílustévesztése. (Gondoljunk csak Flaubert *Szalambó*-jára, Zola néhány művére stb.)

Így tehát jól látható, hogy a művészet törvényeinek az antikvitás tanulmányozása révén történő kutatása Goethénél és Schillernél mindig a sajátosan modern művészet elméletének megteremtésére irányul, s hogy még ott is, ahol formai és tematikai szempontból látszólag a legélesebb ellentét mutatkozik, törekvésük mélyen összefügg a modern művészet problémakörével. Az, hogy Goethe és Schiller művészetelmélete a polgári

élet sajátos rútságát és sajátos művészietlen jellegét többé-kevésbé formailag, a realizmustól eltávolodó irányban próbálja leküzdeni és áthidalni, nem változtat ezen az alapvető tényen. Különösen attól kell óvakodnunk, nehogy gyakran túlzásba vitt támadásaikat, melyeket kortársaik vulgáris realizmusa ellen intéztek, megfogalmazásukban valahogy szó szerint vegyük, s belőlük egy teljes antirealizmus tendenciáit olvassuk ki, ahogy ezt polgári értelmezőik oly gyakran megteszik.

Goethe és Schiller igen jelentős formai jellegű megfigyelései és megjegyzései azokról a változásokról, melyeket prózai jelenetek versbe való átültetése idéz elő (mint például a *Wallenstein*nel kapcsolatos munka során, vagy a *Faust* esetében), éppen a maguk rendkívüli konkrétságában, minden formalizmus ellenpéldáját jelentik: megmutatják azokat a tartalmi és strukturális változásokat, amelyeket a verses forma előhív, s ily módon ahhoz is hozzájárulnak, hogy konkretizálják a művészi kifejezés elméletét, tartalom és forma kölcsönhatásának pontosabb megértését. Jelentős megállapításaiknak csupán egy részét idézhetjük itt, azonban ennyi is tökéletesen elég, hogy megmutassa, menynyire az ellenkezőjét jelentik Goethe és Schiller magasrendű formára való törekvései mindannak, ami korunk formalista kísérletezgetéseivel egy ideig eluralkodott az irodalmon, s aminek nagyon sok maradványa még ma is kísért. Schiller a következőket írja tapasztalatairól, melyeket a *Wallenstein*-nek az eredeti prózafogalmazványból verses formába való „átültetése" során szerzett: „Még soha nem volt módomban eddig, hogy ilyen világosan meggyőződhessem róla, milyen pontos összefüggés áll fenn az irodalomban tartalom és forma, igen, a legkülsődlegesebb forma között is. Mióta prózai nyelvemet költői-ritmikus beszéddé alakítom, egészen más ítélőszék előtt lelem magam; sok olyan motívum, melyről a prózai változatban azt hihettem, jól »ül«, a helyén van, most egyszeriben használhatatlan lett; ha jók voltak is tehát, csak: házi használatra, melynek hű kifejezése a prózai nyelv; a vers azonban többet kíván a képzelőerőtől, s így számos motívumomat költőileg el kellett mélyítenem nekem is. Csakugyan, mindent, amit felül szeretnénk emelni a közönségesség, az átlag sivár szintjéről, leg-

alábbis eleinte, versben kellene felvázolni, mert sehol másutt nem derül ki valamiről annyira, milyen lapos, mint ha a kötött forma nyelvén szólal meg... A ritmus a drámai műveknél ráadásul még azt a nagy és igen jelentős többletet is megadja, hogy – miközben minden jellemet és helyzetet egy és ugyanazon törvény szerint kezel, s azokat, minden különbözőségük ellenére, egy és ugyanazon formába öltözteti – arra kényszeríti mind az írót, mind az olvasót, hogy mindentől, bármily jellegzetes és különféle legyen is az egyenként, valami általánosat, valami tisztán emberit várjon, s várjon el. Ebben az általános költői sajátosságban kell egyesülnie s feloldódnia mindennek, s e törvényt szolgálja a ritmus: megjelenítőjeként is, eszközeként is, mert mindent saját viszonyai közé helyez. Ezen a módon megteremti a költői alkotás atmoszféráját, a durvább szemcséjű anyag kirostálódik; csak az igazán szellemivé lett dolgokat képes megtartani ez a finom hordozóelem."

E művészetelmélet alapvető tendenciájának megítélése során azt kell döntő szempontnak tekintenünk, hogy Goethe és Schiller – koruk mindennapjainak aktualitásától való bizonyos elfordulásuk ellenére – a kikerülhetetlenül adott anyaggal való harc útján, az anyag művészietlen jellegének művészi leküzdésére tett erőfeszítések útján kísérelte meg legyőzni a modern élet rútságát és művészietlen jellegét, vagyis ugyanazon az úton jártak, sőt, azt mondhatnánk: úttörőként annak az útnak a kezdetén álltak, melyen a XIX. század első felének nagy realistái haladtak később. Nagy történelmi távlatban nézve semmit sem változtat ezen a tényen, e tény aktualitásán, hogy anyagukat tematikusan megtisztították a korabéli élet túlságosan valóságközeli, túlságosan aktuális elemeitől. Néha persze olyannyira absztrakt távolságba, légüres térbe kerül ez a tematika, hogy aktualitásának összefüggései nemcsak hogy nehezen fedezhetők fel, hanem tartalmi torzulásokat is szenvednek *(A természetes leány)*. Az összefüggés azonban mindig létezik, és a tematikának arra a nagy, általános társadalmi ellentétre való, differenciált vonatkoztatása, mely Goethe és Schiller nézetei szerint alapvető fontosságú, az aktuális témák nagy formátumú realista feldolgozásához vezethet el. Így fűz Goethe is barátjának, Meyernek írt

levelében Schiller *Wallenstein*-jéhez nagyon érdekes megjegyzéseket. Dicséri, hogy Schiller mintegy prológusként a *Wallenstein táborá*-val kezdi, „ahol a hadsereg tömege, akár a régiek kórusa, hatalmasan és súlyosan jelenik meg, mert a fődráma végén úgyis minden azon dől el, hogy a *tömeg* nem tart ki mellette, mihelyt a szolgálat *formáját* Wallenstein megváltoztatja. Még nehézkesebb, ormótlanabb, s ily módon a művészet vonatkozásában is jelentősebb tónusú Dumouriez története . . ."

Így tehát Goethe és Schiller álláspontjának dialektikus ellentmondásossága nem csupán realizmus és „klasszicizmus" külsődleges szembekerülése. Ez a dialektikus ellentmondás sokkal inkább az egész polgári művészet, különösen az 1789-től 1848-ig terjedő korszak legmélyebb ellentmondása, e művészet egész, ún. klasszicista szakaszának alappillére. Ez az ellentmondásosság egyaránt kifejezésre jut akkor, amikor Goethe és Schiller következetesen végigjárja klasszicizmusa útját, valamint ott is, ahol hűtlenek lesznek klasszikus formaeszményükhöz, és látszólag következetlenül olyan tematika felé fordulnak, amelyet klasszikus formai eszközökkel egyáltalán nem lehet megközelíteni. Ennek a látszólagos következetlenségnek mélyen húzódnak a gyökerei a goethei–schilleri klasszika lényegében. Beszéltünk már Schiller kora-romantikus–romantikus tendenciáiról, s most csak mellesleg említjük meg, hogy e korszakban szakadatlanul foglalkoztatta egy olyan téma, mely lényegében a korabeli Párizs ábrázolása lett volna. Goethénél ez a kettős tendencia természetesen még sokkal világosabban látható. Semmiképpen nem véletlen, hogy hosszú szünet után éppen Schillerrel való együttműködése idején nyúl újra a *Faust*-hoz. Az pedig, hogy e munka során, a *Faust* stílusát illetően, a klasszikus tendenciákhoz képest bizonyos ellentmondásokat voltak kénytelenek megállapítani, egyáltalán nem meglepő. Ami lényeges: az, hogy Goethe éppen ebbe a munkába fogott bele megint, s hogy Schiller lelkesen üdvözölte ezt, s elméletileg, gyakorlatilag egyaránt vele dolgozott a felmerülő formai problémák tisztázásán.

A klasszikus művészetelmélet nézőszögéből felfedezhető elméleti következetlenség nagyon világosan kifejezésre jut Goethe megfogalmazásában, például, amikor azt írja, „hogy e barbár

kompozícióban valamelyest több örömem lelem, s a magas követelményeket majd inkább érintem csak, mintsem kielégítsem". További fejtegetései azonban megmutatják, hogy e „barbár kompozíció" éppen törvényszerűségében mélységesen összefügg a goethei–schilleri esztétika legfontosabb elvi kérdésfeltevéseivel. Az, hogy Goethe a forma törvényszerűségeit a *Faust* esetében az epikával kapcsolatos felismeréseiből vezeti le, nem pedig a dráma vagy a tragédia sajátosságaiból, megmutatja, hogy általunk idézett fejtegetéseik a műfajok dialektikus átfedéséről és egymásba játszásáról Goethe és Schiller gyakorlatában nem tekinthetők formalista eszmefuttatásnak, hanem a modern művészet által felvetett sajátos problémák ismeretéből fakadtak. Goethe így ír a fentebb már idézett helyen, folytatólag: „Ügyelni fogok arra, hogy az egyes részek élénkek és szórakoztatók legyenek, s gondolatébresztőek is egyben; az *egész* viszonylatában pedig, mely egyébként mindig töredék marad majd, az epikus műfaj új elmélete igencsak a segítségemre lehet." (Goethe és Schiller esztétikája szerint a részek – relatív – önállósága az epika jellemzője, szemben a dráma műfajával.) Goethének ezek a megjegyzései lezárják a *Faust* addig elkészült részeiről szóló kritikai levelek sorozatát, melyekben Schiller hangsúlyozza, hogy az *egész* mű kidolgozása csak a modern élet extenzív totalitásának ábrázolása felé haladhat. Miközben Goethe a *Faust* alapkoncepciójának epikus jellegét emeli ki, nem tesz egyebet, mint hogy levonja a megfelelő végkövetkeztetést Schillernek a goethei életmű legjelentősebb darabjára vonatkozó kritikájából.

Már maga az a tény is, hogy Goethe „barbár kompozíció"-ként beszél a *Faust*-ról, nagyon világosan rámutat arra az általunk újra meg újra hangsúlyozott ellentmondásos álláspontra, melyet Goethe és Schiller a modern élettel, mint az irodalom anyagával kapcsolatban elfoglal. Heléna alakja a *Faust* második részéből, amelynek megformálásával Goethe éppen ebben a periódusban kezdett foglalkozni, talán a legjobban szemlélteti Goethe és Schiller harcát az irodalmi anyagként jelentkező modern polgári élettel. Már e harc felvételének első pillanatában, vagyis ahol Helénát görögösen jeleníti meg a *Faust* barbárul középkoriasan-polgáriasan miliőjében, Goethe messze túllép a Faust-

mondában feldolgozásra váró közvetlen anyagán, a *Faust*-tal kapcsolatos ifjúkori koncepcióján. Világosan nyomon követhető tehát itt, mennyire alapvetően összefügg az egész *Faust* „barbár kompozíciója" a goethei–schilleri „klasszicizmus" társadalmi létben gyökerező alapjaival és objektív főirányával; látható, hogy az itt színleg jelentkező ellentmondás csupán Goethe és Schiller egész helyzetének valódi, társadalmilag mélyen megalapozott ellentmondásosságát testesíti meg.

Goethe így ír a Heléna-tragédia koncepciójáról: „Hősnőm szépségét olyannyira vonzónak találom, hogy szinte elszomorít, hogy szajhát kell csinálnom belőle. Csakugyan, szinte kedvem lenne tragédiát kerekíteni a kezdetekből." Schiller válasza erre a levélre viszont világosan kifejezi kettejük állásfoglalását a modern művészetnek ezzel a nagy problémájával kapcsolatban: „Kérem, ne zavartassa magát olyan gondolatokkal, hogy kár elbarbarizálni a kínálkozó szép alakokat és helyzeteket. Ez az eset ugyanis *Faust*-ja második részében ugyancsak gyakran előfordulhat majd, és egyszer s mindenkorra jó lenne, ha ilyesmivel kapcsolatban elhallgattatná költői lelkiismeretét. A feldolgozás barbár jellege, melyet Ön az egész mű szelleméből kiérez, a magasrendű tartalmat s eszmét nem rombolhatja szét, a szépséget nem számolhatja fel, legfeljebb más alakot adhat neki, más jelleget: előkészítheti azt valamely más lelki konstellációra. Éppen a motívumokban rejlő magasztosság és emelkedettség adja meg az egész mű varázsát és vonzerejét, Heléna pedig ebben a darabban minden Szépség szimbóluma, minden szépséges alaké, aki belebolondul. Igen jelentős előnynek vélem, hogy a tisztától tudatosan halad a kevésbé tiszta felé, ahelyett hogy a tisztátalanból kellene keresnie a fellendülés lehetséges ívét a tiszta felé, ahogy ez nálunk, barbároknál általában lenni szokott. Kérem, tartsa magát *Faust*-jában mindvégig saját »Faust-recht«-jéhez."[2]

Goethe és Schiller imént idézett őszinte vallomása és beismerése, miszerint Goethe legjelentősebb művének jellege ellentétben áll tudatosan kialakított alapkoncepciójukkal, s annak felismerése egyidejűleg, hogy ebben az esetben nem egyszerűen

2. Lefordíthatatlan szójáték: Faustrecht – ököljog.

elmélet és gyakorlat ellentétéről van szó, a lehető legvilágosabban megmutatja Goethe és Schiller művészetelméleti fejtegetéseinek lényegét és jelentőségét. Nem egyébről van ugyanis szó, mint annak az egységes ellentmondásosságnak gondolati visszatükröződéséről, mely – ha ők maguk nem is ismerték fel – velejárója volt nagy írói mivoltuknak, aminek szellemében a polgári művészet utolsó, mély ellentmondásokkal áthatott fellendülésének korszakában a legmagasabb célok felé törtek, s azokat el is érték. Elméletük és gyakorlati tevékenységük hidat képez a polgári osztály első – mondhatnánk: naiv – fellendülésének korszaka, a reneszánsztól a felvilágosodásig terjedő időszak és az 1789–1848 közötti utolsó, már tudatosodó ellentmondásoktól felszabdalt fellendülés periódusa közt. Goethe és Schiller nézeteinek történeti elemzése nagyon világosan rámutat e két korszak közti közvetítő szerepükre. Goethe és Schiller teljes tudatossággal képviselik a reneszánsztól a felvilágosodásig terjedő polgári fellendülés egész örökségét, és a kezdődő XIX. század új problémái jegyében, a francia forradalom utáni korszak értelmezésében kezdenek hozzá ennek az örökségnek az átértékeléséhez. Egyszerre örökösei és meghaladói a felvilágosodás vívmányainak. Nézeteik igen mélyreható elemzése természetesen bebizonyíthatná, hogy bizonyos kérdésekben meg is maradtak a nagyjából-egészéből túlhaladott korszak gyengeségeinél vagy előítéleteinél. (Így például a *Wilhelm Meister*-ben megmutatkozó némely módszerbeli kompromisszum esetében, valamint abban, ahogy Schiller ezeket a módszereket „epikus gépezet" címén helyesli.) Egyidejűleg az is megmutatkozna, hogy bizonyos kérdésekben még hátrább is léptek a felvilágosodás egyértelműen harcos felfogásával szemben. S ugyanilyen ellentmondásosságot láthatnánk abban a módszerükben is, ahogy az új korszak problémáit felvetik, s megoldani próbálják. Művészetelméletük ellentmondásai, melyeket néhány nagy probléma kapcsán vizsgáltunk, abból a helyzetükből fakadnak, hogy a polgári társadalom fejlődésének két periódusát elválasztó – és összekötő – határvonalon állnak. Művészetelméleti nézeteik ellentmondásosságának társadalmi alapjait figyelmen kívül hagyva, semmiféle elemzés nem teheti korunk számára élővé, elevenné

elméleti munkásságukat. Csak ha e nézetek történeti összefüggéseit, társadalmi bázisát felismertük, ha nézeteiket nem elszigetelten, hanem nagy művészeknek a kapitalista társadalom művészetellenességével szemben folytatott heroikus küzdelme részeként szemléljük – s egyidejűleg: a nagyrealizmusért folytatott harc részeként is –, csak ily módon elevenedhet meg számunkra e művészetelméleti elgondolások aktuális tartalma. Akkor Goethe és Schiller levelezésének gondolati tartalma nem csupán nagy fontosságú dokumentumként él majd tovább, számot adva egy nagy korszakforduló művészetszemléletéről, hanem olyan lényegbevágó, aktualitásában jelentős művészetelméleti örökségként is, amelynek kritikai, történeti-rendszerező feldolgozása a mi mai gyakorlati és elméleti erőfeszítéseinket megtermékenyítheti és erősítheti.

A KÜLÖNÖSSÉG FELFOGÁSA GOETHÉNÉL

Az elméletileg rögzített formavilággal feloldhatatlan ellentmondásba kerülő művészi sejtésektől Goethe tette meg a döntő lépést előre a probléma világos – természetesen zárt esztétikai rendszerezés nélküli – megragadása felé. Lessing és Goethe között időben nincs túlságosan nagy távolság, az életben és a gondolkodásban azonban annál erőteljesebb átalakulások mentek végbe ezenközben. Mindenekelőtt fontos az, hogy Goethe életművének döntően jelentős részét képezi az a harc, amely a természetben végbemenő evolúció tudományának kidolgozásáért folyt. Hegellel ellentétben, akinek dialektikus gondolkodását mindenekelőtt a társadalmi problémák ösztönözték, a goethei dialektika keletkezésében a természettudományok új kérdésfeltevései és válaszai a mérvadók. Goethe azonban egyúttal a klaszszikus német filozófiának, a modern dialektikus módszer tudatossá válásának kortársa. Jóllehet ennek egyik irányzatához sem csatlakozott, Schillerrel való barátsága, megismerkedése *Az ítélőerő kritikájá*-val, Schellinghez és Hegelhez való viszonya bizonyára mégis nagyon sokat jelent gondolkodása sajátos dialektikájának kialakításában.

Ismeretes, hogy Goethe behatóan tanulmányozta *Az ítélőerő kritikájá*-t; ránk maradt a megjegyzéseit, aláhúzásait stb. tartalmazó példány, és nyilvánosan is nagyon érdekesen nyilatkozott erről a műről. Más helyen részletesen tárgyaltuk Schelling reagálását *Az ítélőerő kritikájá*-ra. Goethe teljesen közönyösen megy el amellett, ami Schelling számára döntő volt, a diszkurzív és intuitív gondolkodás ellentéte mellett, jóllehet az idevágó döntő helynek éppen a legfontosabb mondatait idézi. Számára Kant

csupán a kiindulás. Ami Kant szerint nem ragadható meg a „mi" gondolkodásunk (azaz objektíve a metafizikai gondolkodás) eszközeivel, azt Goethe hosszú gyakorlatból tudományosan már régóta megismerhetőnek tekinti; ezért mind az intuíciót, melynek fölöttébb relatív értékét tapasztalt költő lévén régen átlátta, mind az „isteni értelmet" félig-meddig humorosan félretolja, és Kant idevágó nézeteit eddigi természettudományos gyakorlata filozófiai igazolásának tekinti. „Miután – mondja Goethe összefoglalóan – elsőbb csak öntudatlan belső erő hajtott szüntelen ama őskép, ama tipikus felé, és még egy természetszerű ábrázolást is sikerült felépítenem, többé most már semmi sem gátolhatott abban, hogy az *ész kalandját,* amint azt maga a königsbergi öreg nevezi, bátran kiálljam."[1]

Legelőször tehát azt kell tisztáznunk, hogy mit jelent ez az „őskép", a „tipikus", Goethe számára. Elemzésünknek ennek során a klasszikus német filozófia általános meghasonlottságára és a különös goethei módszerre kell majd bukkannia. A főirány az a kísérlet volt, hogy filozófiailag ragadják meg a természetben meglevő fejlődés gondolatát, melyet a század nagy tudományos felfedezései hoztak felszínre. Mindez ismert, és már itt is gyakran érintettük. Magánál Goethénél igen korán jelentkezik ez a tendencia, kezdetben persze meglehetősen csekély filozófiai tudatossággal, egy, pusztán a gyakorlatra irányuló empirizmusként, amelyik ugyanakkor egy ösztönös materializmus és egy spontán dialektika számos elemének hordozója. A klasszikus német filozófiával való érintkezés teszi aztán Goethe dialektikáját sokkal tudatosabbá, mint amilyen az ifjúkorában volt; teljesen persze soha nem sikerült a dialektikus módszert metodológiailag megvilágítania.

Ami Goethét a kortárs filozófusoktól elválasztja, az spontán materializmusa. Ez mindig újra jelentkezik az idealistákkal való szembenállásaként, így már az ősjelenségről Schillerrel folytatott első nagy beszélgetésben. Schiller azt mondta: „Ez nem tapasztalat, ez eszme!" Emiatt csaknem kenyértörésre került sor

1. Goethe: Zur Natur- und Wissenschaftslehre. Anschauende Urteilskraft. Jubiläumsausgabe. 39. köt. 34.

kettőjük között, és csak Schiller ügyes diplomáciájának köszönhető, hogy sikerült barátságos mederbe terelni a beszélgetést.[2] Ugyanakkor a dialektikának azon oldalai, amelyek megfogalmazásának lényegileg társadalmi forrásai voltak, többé-kevésbé mindig idegenek maradtak Goethe számára, még akkor is, ha bebizonyosodott róluk, hogy ugyanúgy alkalmazhatók a természeti jelenségekre. Mint gondolkodó, Goethe soha nem vont le filozófiai következtetéseket a korában lejátszódó nagy társadalmi átalakulásokból. Költői gyakorlatának természetesen lényegesen más az arculata.

E helyzet talán a kategóriák azon hierarchiájával illusztrálható legkönnyebben, melyet Goethe a *Kiegészítések a színelmélethez*-ben *(Nachträgen zur Farbenlehre)* adott közre, és amelyből világosan kiderül, hogy a természetben meglevő dialektikát – megint csak gondolkodóként, nem költőként – közvetlenül az emberre mint individuumra, és nem mint társadalmi lényre vonatkoztatja. A következőképpen látja a legfontosabb dialektikus kategóriák rangsorát: „Véletlen, mechanikai, fizikai, kémiai, szerves, pszichikai, etikai, vallási, zseniális."[3] Hogy ez nem véletlen aforizma, hanem Goethe dialektikájának ösztönös fővonala, azt elméleti írásainak számos helyével lehetne bizonyítani; mi itt csupán a „színek érzéki-erkölcsi hatására" utalunk a *Színelmélet*-ben. Mindebben megjelenik a goethei dialektika döntő korlátja: a társadalmi tartalmak és formák elhanyagolásának az a következménye, hogy dialektikájában jóformán teljesen hiányzik az ugrás mozzanata. Nem a teoretikus Goethe témaválasztásáról beszélünk itt; ha egyáltalán nem gondolunk költészetének társadalmilag is oly gazdag világára, irodalmi, művészeti és esztétikai írásai akkor is egészen világosan mutatják, hogy itt nem egy bizonyos tematika iránti érdektelenségről van szó. Inkább gondolat- és érzelemvilágának azon alaptendenciája az elsődleges, hogy bár mind objektíve, mind szubjektíve lelkesen fogadja és gyümölcsözően munkálja ki a dialektikus fej-

2. Goethe: Paralipomena zu den Annalen. Erste Bekanntschaft mit Schiller 1794. Id. kiad. 30. köt. 391.

3. Goethe: Nachträge zur Farbenlehre. Sophiensausgabe. 2. sorozat. 5. köt. 403–404.

lődés gondolatát, mégis mély ellenszenvvel viseltetik minden „katasztrófával", minden „erőszakos" átmenettel szemben. Abban a történelmi helyzetben, amelyben tevékenykedett, még ebből az egyoldalú orientációból is jelentős eredmények születnek, így például az, hogy elveti Cuvier-t, minden bizonnyal annak katasztrófaelméletével szembeni idegenkedésével kapcsolatban; s így születik meg a *Faust*-ban a tragikum új típusa abból az ellenszenvből, amelyet a konfliktusok tisztán tragikus megoldásával szemben táplált. Amikor azonban módszerének totalitását vesszük szemügyre, akkor benne ezek a mozzanatok a dialektika fontos korlátaiként jelennek meg.

Ha most azt vizsgáljuk, hogy milyen befolyásuk volt ezeknek a világnézeti tendenciáknak Goethe tevékenységére, úgy vitathatatlan, hogy e gazdag, mozgalmas, folyton fejlődő és ugyanakkor jól rendezett világkép csak segíthette művészi alkotó tevékenységét; az itt létrejövő kölcsönhatások vizsgálata azonban kívül esik e munka keretein. Sokkal bonyolultabb és problematikusabb következményei vannak e tendenciáknak a természettudományok területén. Az ugyan kétségbevonhatatlan, hogy Goethe úttörő szerepe a természettudomány sok területén szorosan összefügg eleven dialektikus nézeteivel. Ezeknek köszönheti, hogy oly gyakran tudott szakítani mindenfajta sematizmussal és metafizikával, hogy képes volt új jelenségeket felfedezni, s azokat igaz dialektikájukban értelmezni stb. Világnézetének ugyanebből a konkrét és specifikus jellegéből azonban egy antropologizáló tendencia is következik, amelyik különösképpen – élete tudományos főművének szánt – színelméletében jut kifejezésre. Ez mutatkozik meg Newton ellen folytatott szenvedélyes vitájában, abban, hogy egész életében idegenkedett a matematika felhasználásától a természettudományokban, abban, hogy tartózkodott túlmenni a közvetlen, érzékileg átélhető jelenségeken, ami elvezetett a mikroszkópokkal és a távcsövekkel szembeni ellenszenvhez – Newton prizmájáról nem is szólva. Ehelyütt csupán nyílt, minden diplomácia nélkül megfogalmazott hitvallását idézzük egyik, Zelterhez írott leveléből: „Itt egy fent már jelzett, az egész természetkutatásban fölöttébb különös szemlélet lép fel. Az ember önmagában, amennyiben ép érzékeit

használja, a leghatalmasabb és legpontosabb természettani műszer, mely egyáltalán létezhet. S az újabb természettannak éppen az a legnagyobb baja, hogy a kísérleteket mintegy különválasztották az embertől, és csupán mesterséges kísérletek által akarnak a természet ismeretéhez jutni, sőt általuk korlátozni és bizonyítani azt, amit a természet teljesíteni képes. Ugyanez áll a számításra. Sok minden valóságos, amit nem lehetséges kiszámítani, ahogyan sok minden más is, amit nem lehet kísérlettel végleg eldönteni. Ámde az ember oly magasan áll, hogy megnyilatkozik benne az, ami egyébként nem juthat kifejezésre. Mert mi egy húr minden mechanikai részletével egyetemben a muzsikus füléhez képest? Sőt, azt mondhatnánk: mit jelentenek magának a természetnek elementáris jelenségei az emberhez képest, akinek elsőbb mindent meg kell fékeznie, és át kell alakítania, hogy valamennyire hozzá hasonuljanak?"[4]

E tendencia uralja Goethe természetszemléletének alapelveit, módszerét pedig – sok kérdésben elért jelentős és haladó vívmányai ellenére – a természetfilozófia történetének szempontjából nagy utóvédharccá alakítja. A természetfilozófia fejlődése a reneszánsz óta az antropologizáló és dezantropologizáló irányzatok állandó harca. Bacon meghaladása Hobbes által, melyet Marx részletesen bemutat,[5] a materializmuson belül jelzi ezt a fejlődést. Az antropologizmus látszólagos, történeti, relatív jogosultsága abból ered, hogy bizonyos esetekben a dialektika elvét képviselte a metafizikával szemben; így Goethénél Linné vagy Cuvier pusztán klasszifikáló módszerével szembeni harcában. Általában véve azonban e tendencia egyszerűen tudományos elmaradottság a kifejezetten matematikai és egzakt-kísérleti alapon hirtelen fellendült természettudományokhoz képest. A goethei álláspont bonyolultsága azon alapszik, hogy nem tisztán és végső konzekvenciáiban képviseli e módszert, ahogyan pl. annak idején Fludd Keplerrel és Gassendival szemben képviselte, vagy sok reakciós-romantikus természetfilozófus Goethe kortársai közül, és még sokkal inkább azon, hogy nem egy terüle-

4. Goethe levele Zelterhez. 1802. június 2.

5. Marx, Engels: A szent család. MEM. 2. köt. Budapest, 1958. 127.

ten fontos eredményeket ér el, melyeknek jelentősége teljesen független antropologizmusától, jóllehet az – lévén világnézetileg alapvető – gyakorta nyomot hagy módszerén. Sőt, még módszertani megfontolásaiban is fellelhető ez a sok tekintetben ingadozó kettős vonal. Híres mondása, hogy a „kínpadon" (azaz matematikai, vagy egzakt-kísérleti, az emberi érzékiségen túlmenő eljárások alkalmazása esetén) a természet „elnémul"[6], egészen világosan mutatja gondolkodásának általunk vázolt irányát. Emellett azonban gyakran találhatók olyan magyarázatok is, amelyek bizonyítják – amit egyébként gyakorlatának sok eredménye amúgy is mutat –, hogy a valósághoz való tudományos beállítottságról egészen világos felismerései voltak. Itt is csak egy példára utalunk: „A tudományok egészben véve mindig eltávolodnak az élettől, és csak kerülő úton térnek oda vissza. Mert voltaképpen az életnek kompendiumai; általánosítják, összefüggésbe hozzák a külső és belső tapasztalatot."[7]

Számunkra e goethei természetszemlélet egyik fontos sajátossága az, hogy közeli és bensőséges kapcsolatban van esztétikájával. Ezt a kapcsolatot azonban nem szabad összetéveszteni Schelling és Novalis látszólag hasonló törekvéseivel. Ők a művészi alkotás folyamata és a természet, illetve a művész és a természet közötti elvont analógiával dolgoztak, miáltal a természetet, a természet törvényeit stb. teljesen misztifikálták. Ezzel szemben Goethe zseniális megfigyelőként, a valóságos összefüggések szenvedélyes kutatójaként közeledik a természethez. Mélyen átérzi, hogy az ember egy és ugyanazon természettel áll szemben, akár a művészetet, akár a tudományt műveli: mindkét esetben a természet valóságát, jelenségeinek igaz lényegét igyekszik ellesni, és megfelelően kifejezni, amit így elsajátított.

Goethe antropologizmusa – mint tisztán tudományos módszertani gyengeség – ugyanakkor hallatlan serkentője esztétikai elméletének és gyakorlatának: a műalkotás, a művészi tevékenység és mindkettő kategóriája egy hatalmas természeti összefüggésben jelennek meg, belőle meritik tartalmukat – úgyhogy Goe-

6. Goethe: Maximen und Reflexionen. Jubiläumsausgabe. 39. kót. 58.
7. I. m. 78.

thénél a művészi formák egyrészt megőrzik speciális-esztétikai jellegüket, és soha nem válnak „nem-hiteles" megismerésformákká, másrészt pedig soha nem tesznek szert hamis önállóságra a tartalommal szemben. Ezért mondhatja Goethe az esztétika központi kategóriájáról: „A szépségben titokzatos természeti törvények nyilatkoznak meg, amelyek annak megjelenése nélkül örökre rejtve maradtak volna előttünk."[8]

S tovább konkretizálva e kijelentést, azt mondja: „A széphez olyan törvény kell, amely megjelenik."[9]

Fejtegetésünk szempontjából nem döntő az, hogy a módszernek ezen egysége az esztétikában és a természetfilozófiában Goethénél hogyan vált az utóbbiban akadályozó mozzanattá. Itt csak azt kell feltétlenül megvizsgálnunk, hogy miképp hatott a goethei esztétika felépítésére és módszerére a természetfilozófián át vezető kerülőút. Goethe egészen világosan és félreérthetetlenül nyilatkozik e kérdésekről az *Anyagok a színelmélet történetéhez (Materialien zur Geschichte der Farbenlehre)* című munkájában. Amint részletesen leírja, a festészethez való viszonyában vált mind nyilvánvalóbbá számára, hogy a színezést illetően a vélemények legteljesebb anarchiája uralkodik, hogy senki nem képes a művészet e fontos munkaterületének esztétikai alapelveiről valamit objektíven állítani. Az itt létrejövő problémák ösztönzik a színek, a színek közötti viszonyok stb. egész komplexumának vizsgálatára: „Végül is beláttam, hogy a színeket, mint fizikai jelenségeket, először a természet oldaláról kell megközelíteni, ha az ember a művészet tekintetében akar valamit megtudni róluk."[10] Csak e törekvés teszi érthetővé azt, hogy Goethe élesen visszautasítja a newtoni módszert és a matematika minden alkalmazását az optikai problémákra egyáltalán, ugyanakkor azonban a színelmélet fontos részének tekinti a kelmefestés technikájának tapasztalatait. És azt is nagyon határozottan kimondja, hogy nem csupán egy esztétikai ösztönzés-

8. I. m., id. kiad. 35. köt. 305.

9. I. m., i. h. 325.

10. Goethe: Materialien zur Geschichte der Farbenlehre. Konfession des Verfassers. Jubiläumsausgabe. 40. köt. 309.

ről van szó, hanem sokkal inkább arról, hogy az egész színelméletnek a színezés esztétikájának tudományos megalapozásába kell torkollnia. „S ekképpen én – fejti ki Goethe –, szinte anélkül, hogy jómagam észrevettem volna, idegen területre kerültem; a költészettől a képzőművészethez, onnan pedig a természetkutatáshoz jutottam, s ezenközben immár célként hajtott az, aminek segédeszköznek kellett volna lennie. Miután azonban eleget időztem ez idegen régiókban, a fiziológiai színek s azok általában vett erkölcsi és esztétikai hatása révén megleltem a szerencsés visszautat a művészethez."[11]

Az esztétikai és természetfilozófiai szempontoknak e nagyon bensőséges kölcsönhatása Goethe egész alkotómunkájára jellemző. Nekünk ehelyütt azokra a mozzanatokra kell irányítanunk figyelmünket, amelyek az általunk tárgyalt problémát megvilágítják. Ámde itt azonnal abba a problémakomplexumba ütközünk – s ez is azt bizonyítja, hogy mennyire központi helyet foglal el az esztétika és a természetfilozófia összefonódottsága a goethei világképben –, amelyik mind tartalmilag és formailag, mind világnézetileg és módszertanilag Goethe elméletének és gyakorlatának középpontjában áll: beleütközünk az ősjelenség problémakomplexumába. A *Színelmélet*-ben világosan meghatározza, hogy miképp fogja fel az ősjelenséget: „Ha viszont a fizikus el tud jutni annak megismeréséhez, amit mi *ősjelenségnek* nevezünk, akkor már biztonságban van, s biztonságban van vele együtt a filozófus is. A fizikus: mivel meggyőződik róla, hogy tudománya határaihoz ért, hogy ama empirikus csúcsokon van, ahonnan visszafelé átlátja a tapasztalat minden fokát, előrefelé pedig bepillantást nyer – ott is, ahol be nem léphet – az elmélet birodalmába. S biztonságban van a filozófus: mivel a fizikus kezéből átvesz valami végsőt, ami most nála valami első lesz."[12]

Ha e meghatározást még kiegészítjük azzal a filozófiai konkretizálással, melyet Hegel adott egy Goethéhez intézett levélben, s melyről Goethe egyetértően nyilatkozott, akkor oly világosan

11. I. m. 320.

12. Goethe: Entwurf einer Farbenlehre. Didaktischer Teil. Id. kiad. 40. köt. 78.

áll előttünk az ősjelenség, amennyire az ennek a fejtegetésnek sajátos céljaira szükséges. Hegel azt írja: „De szabad-e Kegyelmes Uramnak most arról is szólnom, hogy nekünk filozófusoknak mily különös érdekességgel bír az ennyire kitüntetett ősjelenség, nevezetesen, hogy egy ily preparátumnak – Kegyelmes Uram engedelmével – rögvest hasznát vehetjük a filozófiában! Ha végre mégis levegőre és fényre tártuk legelsőbb osztrigaszerű, szürke vagy egészen fekete – ahogy tetszik – abszolútumunkat, s most már kívánkozik is oda, ablaknyílásokra van szükségünk, hogy teljesen napfényre hozzuk; árnyképeink páraként illannának tova, ha amúgy rögvest az ellenálló világ tarka, s kusza társaságába akarnók helyezni őket. S itt mostan ragyogóan jön nekünk Kegyelmes Uram ősjelensége; e félhomályban – mely szellemi, és egyszerűségénél fogva felfogható, mely látható, vagyis érzékisége révén megragadható –, e félhomályban köszönti egymást a két világ, a mi kusza elemünk és a megjelenő lét."[13]

Mind Goethe meghatározásából, mind pedig Hegel filozófiai kommentárjából kitűnik, hogy az ősjelenség, mint filozófiai kategória, pontosan a különösség birodalmába esik. Mindketten azt hangsúlyozzák, hogy közbenső helyet foglal el az általános és az egyes között, hangsúlyozzák összekötő szerepét és közvetítő funkcióját a két szélsőség között. Természetesen azonnal feltűnik, mint e goethei álláspont fontos sajátossága, hogy az ősjelenség közvetítő szerepe mellett egyúttal hangsúlyozottan erős viszonylagos önállóságra tesz szert, határozottan önmagára támaszkodik, de ez persze semmiképpen nem szünteti meg, hanem még sokkal inkább erősíti különösségjellegét. A természetkutatás goethei módszerére mármost az jellemző, hogy nála az az általánosság, mely felé az ősjelenségnek közvetítenie kell, többé nem magán a természettudományon belülre esik, hanem már a filozófiához tartozik; tökéletesen megfelel a tudományos szemlélet goethei koncepciójának, hogy ezt az általánosságot az ilyenformán meghatározott különösbe vezesse. Hegel viszont természetfilozófiai terveihez keres és talál tényleges segítséget

13. Közlik a Nachträge zur Farbenlehrében, Sophiensausgabe 2. sorozat, 5. köt. 374.

az ősjelenségben, amelynek az egyes természettudományok összes problémáit egy filozófiai és ugyanakkor tudományos általánosság magaslatára kell emelnie. (Mai álláspontról mindkét nézet pusztán a korhoz kötöttnek és meghaladottnak tűnik. Világos, hogy egyetlen tudomány sem szándékozhat megállni saját területén egy mégoly jellegzetes különösségnél sem, hanem törekednie kell előre, az általánosság felé, függetlenül attól, hogy található-e még magasabb, még átfogóbb tudományos általánosság: ezáltal a különösség viszonylagossága is erősebben hangsúlyozódik, mint Goethénél; az abszolút viszonylagossága pedig erősebben, mint Hegelnél.)

Ama mozzanatok közül, melyek az ősjelenséget tudományosan meghaladott kategóriává teszik, a legfontosabbak erősítik esztétikához való viszonyát. Maga Goethe éppen az esztétika, a poétika elméleti és gyakorlati megalapozását látta az ősjelenségben. Az objektív, megváltoztathatatlan természettörvényekben – melyeknek lényegét azonban az ember lényegétől elválaszthatatlanul fogta föl – látta meg azt, ami a természetben és a művészetben közös. A *Mondások prózában (Sprüchen in Prosa)* egy helyén szintén kitér az ősjelenségre, s rögtön hozzáfűzi: „Igazi közvetítő a művészet. Ki a művészetről szól, a közvetítőt akarja közvetíteni, és ebből mégis sok örvendetes fakad számunkra."[14] S ugyanúgy nem véletlen, hogy Goethe nemcsak tudományosan rögzíti, hanem költőileg is megformálja azt, amit az ősjelenségre vonatkozó felfedezéseiben leglényegesebbnek tart. Gondoljunk olyan költeményeire, mint *A növények alakváltozása.* S szintúgy nem véletlen, hanem ellenkezőleg, Goethe metodológiájának legmélyebb megnyilvánulása az, hogy e vers a botanikai ősjelenség költői ábrázolását elválaszthatatlanul összekapcsolja egy másik, egy emberi ősjelenség, nevezetesen a szeretők emberi közösségében megnyilvánuló ősjelenség megformálásával. A természet ősjelenségeinek és a legfontosabb, tipikus emberi sorsoknak hasonló összekapcsolását találjuk meg Goethe legjelentősebb költeményeinek és prózai műveinek egész sorában (például a *Vonzások és választások*-ban). A természet tör-

14. Goethe: Maximen und Reflexionen. Id. kiad. 35. köt. 303.

vényei, melyek Goethénél ilyen konkrét különös formában jelennek meg, egyben az emberi élet döntő mozgatóerői is. „A törvény, mely szerint elindultál . . .” („Das Gesetz, wonach du angetreten . . .”), hangzik nála rendkívül jellemző módon.

Bármily problematikus legyen tehát az antropologizáló módszer a természettudományok számára, rendkívül gyümölcsöző Goethe egyedülálló költészete szempontjából. Talán nem is volt költő, akinél az élettartalom egysége, az élmények tartalmának egysége az életben, tudományban és költészetben oly kifejezetten minden egyes lépés vezérlő csillaga lett volna, mint Goethénél. Amikor például Diderot-val szemben a művészet öntörvényűségének szószólója, és vitatja a természet egyes és közvetlen megjelenési módjainak ama jogát, hogy a művészi megformálás kritériumaként jussanak érvényre, akkor nem annyira a művészetet védelmezi a természettel szemben, mint inkább az összterméSzet egy sajátos részének létjogait azon kísérletekkel szemben, melyek más részekkel tennék mechanikusan egyenlővé. Itt azonban arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy bár Goethe ilyen természetű folyamatként tekinti az általános totalitást, s kevésbé van tekintettel a társadalmi-történelmi összetevőkre, mint Hegel, a művészet egy konkrét területét meghatározni szándékozó részletkidolgozásokban azonban mégis nagyon finom érzékkel veszi figyelembe ezeket; gondoljunk csak az epikai és a drámai levezetésére a rapszodosz és a mümosz magatartásmódjából.

Azért kellett röviden vázolnunk Goethe természetfilozófiájának és esztétikájának közös alapelveit, hogy problémánk világosan álljon előttünk, s ezáltal mindjárt evidens legyen, miért és hogyan látta meg – elsőként – a különösségben az esztétikai szféra központi felépítési kategóriáját. Az ő munkamódszere mellett magától értetődik, hogy ezt az ötletet soha nem dolgozta ki szisztematikusan, de idevágó központi gondolatai felfogásának félreérthetetlenül világos képét adják. Kezdjük saját alkotó módszerének Schillerével való ismert szembeállításával: „Nagy különbség, hogy a költő az általánoshoz keresi-e a különöst, vagy a különösben pillantja meg az általánost. Az előbbi esetben allegória keletkezik, melyben a különös az általánosnak csak példájaként, példázataként jelenik meg, de az utóbbi esetben

megnyilatkozik a költészet voltaképpeni természete: egy különöst mond ki, anélkül hogy az általánosra gondolna, vagy arra utalna. Aki mármost ezt a különöst elevenen megragadja, egyben az általánost is elnyeri, anélkül hogy észrevenné, vagy csak később veszi ezt észre."[15] Ha Goethe itt a kiérlelt művészet döntő alapelveit védelmezi egy olyan problematikus zsenivel szemben, mint Schiller, más helyen viszont megtaláljuk ugyane gondolatot teljesen problémátlanul kimondva, ezúttal azonban a goethei dialektika szükségszerű következményeként: „Az élő egység alaptulajdonsága: hogy szétválik, egyesül; hogy általánosságba megy át, külön megmarad, hogy átalakul, elkülönül, s minthogy az élet ezer feltételétől függően nyilvánulhat meg, előlép és eltűnik, megszilárdul és megolvad, megdermed és cseppfolyóssá lesz, kiterjed és összehúzódik. Minthogy pedig mindezen hatások egyazon időpontban, egyszerre mennek végbe, minden ugyanazon időben megtörténhetik. Keletkezés és elmúlás, teremtés és megsemmisülés, születés és halál, boldogság és szenvedés egymásba szövődik, egyértelműen és egyképpen; miért is a legelkülönültebb esemény mindig a legáltalánosabbnak másaként és hasonlataként tűnik fel."[16] Csak ezen az alapon tudja Goethe világosan kifejezni a különösségnek az általánossághoz való viszonyát: „Az általános és a különös egybeesnek: a különös nem egyéb, mint a többféle feltétel mellett megjelenő általános."[17] Vagy kicsit másként fogalmazva: „A különös mindenkor alárendeltje az általánosnak; az általánosnak mindenkor a különöshöz kell alkalmazkodnia."[18]

Bármennyire egyértelműen fejezzék is ki e megnyilatkozások a goethei esztétika elvi alapjait, mégis szükséges kiegészíteni őket más oldalról is, hogy a Goethe által felfedezett területet az esztétikai visszatükrözés számára valóban felmérhessük. Goethénél ez az új felfogás a különösség központi helyéről az esztétika kategóriarendszerében a legszorosabban kapcsolódik ahhoz a ta-

15. I. m., id. kiad. 38. köt. 261.
16. I. m., id. kiad. 39. köt. 71.
17. Uo.
18. I. m., id. kiad. 4. köt. 209.

nításához, hogy a tartalom elsődleges a formához képest, mégpedig mind szubjektív, mind objektív szempontból. Az objektivitás álláspontjáról ezt Goethe gyakran kimondta. Csak egy jellemző állítást idézek: „Nem lehet elégszer ismételni: a költőnek ugyanúgy, mint a képzőművésznek, mindenekelőtt arra kell ügyelnie, hogy a tárgy, melynek feldolgozására vállalkozik, vajon olyan természetű-e, hogy sokrétű, teljes, kielégítő mű válhat belőle. Ha ezt elmulasztják, úgy minden egyéb igyekezetük teljesen hiábavaló: szótagszám és rímek, az ecset és a véső munkája haszontalanul tékozlódnak; s ha a mesteri kivitel még meg is vesztegethetné néhány pillanatra a szellemdús nézőt, csakhamar mégis megérzi majd a szellemtelenséget, amiben minden hamis szenved."[19] Goethének e nézete határozza meg a művészi szubjektivitásra, a valóság esztétikai visszatükrözésének valóban termékeny módjára vonatkozó minden vizsgálatát – még ha kifejezetten nem is emeli ki ezt a szempontot.

Ismeretes, hogy milyen lelkesen és élénken reagált Goethe Heinroth bírálatára, aki „tárgyias gondolkodást"[20] tulajdonított neki. Goethe ezt az elméleti és esztétikai szubjektumnak szóló követelményt maga egészíti ki az „egzakt érzéki fantáziával"[21], és fejtegetéseiben visszautasít minden mesterséges idealista hierarchiát az úgynevezett magasabb és alacsonyabb megismerőerők között. Itt jut határozottan érvényre Goethe spontán materializmusa és szembenállása a kortárs filozófiai idealistákkal. Ezek, még Hegel is, kritikátlanul átveszik az idealista hagyományokból az úgynevezett magasabb és alacsonyabb megismerőképességek e hierarchiáját, ezeknek „megfelelő" megismerési módokat működtetnek a tudományban vagy a művészetben, miáltal a művészet, szükségképpen, mint tökéletlen megismerés illeszkedik bele a mindenkori rendszerbe. (Hegelnél a művészet a szemlélet szférája – világos hangsúlyozást kap a képzet és a fogalom, illetve a vallás és a filozófia szférájának fölénye.) Ezzel szemben Goethe számára az

19. Goethe: Naturphilosophie. Jubiläumsausgabe 38. köt. 117.

20. Goethe: Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort. Id. kiad. 39. köt. 48. (Lábjegyzet.)

21. Goethe: Über Stiedenroths Psychologie. Id. kiad. 39. köt. 374.

életben, a tudományban és a művészetben egyaránt a minden lelki képességét latba vető egész ember az objektív valóság befogadásának és reprodukciójának szükségszerű szubjektuma.

A szubjektum ilyen materialista felfogása szorosan kapcsolódik Goethének ahhoz a koncepciójához, hogy a művészetben a tartalom az elsődleges. Nagyon jellemző, hogy a tárgyias gondolkodásról fent idézett megállapítást közvetlenül kiegészíti a tárgyias költészet elméletével. Itt – jellemző módon – költői gyakorlatának három nagy motívumát hangsúlyozza: elsőként „bizonyos nagy motívumokat, legendákat, ősrégi-történelmi hagyományokat", másodikként az alkalmi költeménnyel kapcsolatos elméletét és gyakorlatát, harmadikként pedig szakadatlan fáradozását, hogy mint költő megbirkózzék a francia forradalom problémáival. Úgy tűnik, e három komplexum teljesen heterogén. Ha azonban közelebbről vesszük szemügyre őket, akkor abban jelentkezik Goethe által gondolt közösségük, hogy mindezen esetekben a költői tárgyak olyan nagy komplexumait emeli ki, amelyek egyfelől egyszeri, szinte az érzéki individualitást súroló jellegűek, másfelől és ugyanakkor a költő életének és korának döntő alaptendenciáit ölelik fel, azok legáltalánosabb meghatározásait testesítik meg, amelyek tehát – logikailag fogalmazva – különösségek. A látszólag legszubjektívabb és leginkább egyedi problémakomplexumra, az alkalmi költeményre vonatkozóan Goethe teljesen egyértelműen kimondja: „A fentiekből magyarázható az alkalmi költeményekhez való vonzódásom is, melyek írására minden különös lelkiállapotom ellenállhatatlanul ingerelt. Így aztán dalaimon is észrevehető, hogy mindegyik valami sajátosra épül, egy többé-kevésbé jelentős gyümölcs magva lakozik bennük; azért nem dalolták őket több évig – s különösen a határozott jellegűeket nem –, mert ezek megkövetelik az előadótól, hogy általában közömbös lelkiállapotából egy különös, idegen szemléletbe és hangulatba élje bele magát..."[22] Érdekes, hogy Goethe a továbbiakban megrovólag emeli ki „a sóvárgó tartalmú versszakok" nagyobb népszerűségét, mint olyan költői alkotásokét, melyek az általánosba és ugyanak-

22. Goethe: Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort. Id. kiad. 39. köt. 50.

kor a merő szubjektivitásba vesznek, szemben alkalmi költeményeinek kikristályosodott objektivitásával és különösségével.

Goethének ez a beállítottsága még plasztikusabban érvényesül ez írás befejező fejtegetéseiben. Beszél a „levezetés" elvéről, éspedig – megint csak jellemző módon – mind a tudományos, mind pedig a művészi munkában: „Nem nyugszom, ameddig egy olyan határozott pontot nem találok, amelyből sok minden levezethető, vagy még sokkal inkább, amely magából sok mindent önként előtár és felém nyújt, amikor is óvatosan és híven azon kezdek fáradozni, hogy befogadjam."[23] Itt többről van szó, mint szubjektíve bevált munkamódszerről. Goethe itt azt a folyamatot írja le, amelyben a valódi művész a jelképpé alakítás valódi esztétikai centrumát ragadja meg a tervezett műben: azt a különöst, mely az egyediség és az általánosság minden – a témába foglalt – szükségszerű mozzanatát képes ellenállás nélkül maga köré csoportosítani, képes azokat önmagával és egymással összekapcsolni. Az a termékeny tárgy, amelyet Goethe újra meg újra említ, általánosabb, mint az, amelyik az alkotást közvetlenül kiváltó okként szerepel; egyedi élmény, de mégsem a gondolati általánosságában felfogott eszmetartalom, hanem éppen az a különös, amelyben mind a két szélsőség egyesül, s amelyből – ha helyesen fogjuk fel – az eszmetartalom minden egyedi eleme (részlete) és általános mozzanata is „levezethető". Hogy e nézőpontnak milyen messzemenő konzekvenciái vannak, az talán Goethének Schiller *Ibykos darvai* című költeményéhez írt levélbeli bírálatából látható legvilágosabban. Goethe itt abból az egyszerű természeti tényből indul ki, hogy a darvak vándormadarak. Miközben e különösségből minden művészi konzekvenciát „levezet", a megoldás olyan irányát javasolja Schillernek kompozíciója számára, amelyben minden mesterségesen kényszerített (minden véletlenszerűen egyedi ugyanazon darvak megjelenésében; minden elvont általános, a nyers véletlen és a morális logika összekapcsolásában) önmagától kihull, és – a morális problémával immár szervesen összekötött természeti jelenségben – véletlen és szükségszerűség kényszer nélkül és helyes arányban kapcsolódnak össze. Schiller Goethének

23. I. m. 51.

adott válaszában bevallja, hogy nem ismervén a természeti tényeket, nem látta át, hogy milyen hasznát „lehet venni ezeknek a természeti jelenségeknek. Igyekezni fogok nagyobb terjedelmet és fontosságot szentelni e darvaknak, hiszen mégiscsak ők testesítik meg a sorsot."[24] Schiller és Goethe levélváltása e módszer alkalmazásának számos példáját mutatja, noha akkoriban még túlnyomórészt a „különösség" terminus határozott használata nélkül. (Nem kizárt, hogy terminológia tekintetében itt Hegel – és talán Schelling – hatott Goethére, jóllehet Goethe e tekintetben sokkal tovább ment, és sokkal határozottabban vonta le az esztétikai konzekvenciákat, mint ezek a filozófusok.)

Mindenesetre az idős Goethénél már e kategória pontos és következetes használatával találkozunk. Amikor egyik, Zelterhez intézett levele azt tartalmazza, hogy a különösség a költészet tulajdonképpeni formája, akkor itt éppolyan élesen hangsúlyozza az egyessel szembeni ellentétet, mint ahogy saját tevékenységének Schiller tevékenységével való – már idézett – összehasonlításában az általánoshoz való helyes viszonyt emelte ki. Zelterhez intézett levélbeli fejtegetései a romantikus művészet és esztétika iránti elutasító magatartásának nagy komplexumához tartoznak. Goethe azt írja: „Ezért is ejt kétségbe vagy fél tucat fiatalabb költői talentum, akik rendkívüli természetes adottságaik ellenére is aligha fognak sok olyasmit csinálni, ami örömet szerezhet nekem. Werner, Oehlenschlänger, Arnim, Brentano és mások folyton-folyvást dolgoznak és írnak. Náluk azonban minden teljesen formátlan és jellegtelen lesz. Senki sem akarja megérteni, hogy a természetnek és a művészetnek legfőbb és egyetlen művelete a megformálás, az alakban pedig a specifikáció, hogy ezáltal mindegyik különössé, jelentőssé váljék, az legyen és az maradjon. Az nem művészet, ha valaki, saját kényelmére tehetségét kedvére szabadjára engedi . . ."[25] Egyik, Eckermann-nal folytatott beszélgetésében is a különösségnek mint az irodalom tulajdonképpeni életelemének kiemelését összekapcsolja a pusztán egyedivel szembeni éles elha-

24. Goethe levele Schillerhez, 1797. augusztus 22./23., valamint Schiller levele Goethéhez. 1797. augusztus 30.

25. Goethe levele Zelterhez. 1808. október 30.

tárolással, és hangsúlyozza az általánossághoz való helyes viszonyt: „Jól tudom – mondta Goethe –, hogy ez nehéz, de a különös felfogása és ábrázolása egyben a művészet tulajdonképpeni élete. És azután: amíg az általánosnál maradunk, ezt mindenki utánunk csinálhatja: a különöst azonban senki nem csinálja utánunk. Hogy miért? Mert azt a többiek nem élték meg. Még attól sem kell félni, hogy a különös ne találna visszhangra. Minden jellem, ha mégolyan sajátos is, és minden ábrázolandó dolog – a kőtől föl az emberig – bír általánossággal; mert minden megismétlődik, és nincs olyan dolog a világon, ami csak egyszer létezne."[26] Sőt, Riemer megőrizte Goethe egyik mondását, ahol az egyediség elutasításának határozottan elméleti jellege van; aki ismeri Goethe felfogását az individuum és a nem viszonyáról, semmi feltűnőt nem talál ebben az éles megfogalmazásban, különösen, ha meggondoljuk, hogy a költészet alkotta individualitások annak világnézetét, és esztétikailag – ennek megfelelően – a különöst, a típust, nem pedig az egyest jelenítik meg. Riemernél a következő áll: „Nincsenek individuumok. Minden individuum egyben genus: nevezetesen akár ez az individuum, akár az, amelyiket akarod, egy egész nem képviselője. A természet nem alkot egy *egyedi* egyest. A természet maga *egyedi,* egy, de az egyes gyakorta sok; tömegben, számlálatlanul fordul elő."[27]

Az ilyen helyek világítják meg a *Mondások prózában* gyakran felmerülő megfogalmazásait, s így aztán ezek el is veszítik paradox-aforisztikus voltukat, s szervesen illeszkednek az általunk jelzett összefüggésbe. Például amikor ezt mondja: „Mi az általános? Az egyes eset. Mi a különös? Millió eset."[28] Vagy az igazi megformálásra vonatkozóan (a szimbólumnak az allegóriával ellentétben mindig ez a jelentése van Goethénél): „Az az igazi szimbolika, ha a különös az általánost nem álom- és árnyékképpen helyettesíti, hanem a kifürkészhetetlennek pillanatnyi, eleven kinyilatkozásaként."[29] Vagy például a zseni alkotó tevékenységére vonatko-

26. Eckermann: Gespräche mit Goethe. 1823. október 29.
27. Riemer: Mitteilungen über Goethe. Leipzig 1921. 261.
28. Goethe: Maximen und Reflexionen. 39. köt. 69. k.
29. I. m. 38. köt. 166.

zóan: „A zseni egyféleképpen mindenütt jelen van, az általánosban a tapasztalat előtt, a különösben pedig a tapasztalat után"[30] stb. Természetesen e koncepciót Goethe nagyon sok művészetelméleti fejtegetésében meg lehetne találni, ott is, ahol nem használja ezt a terminológiát. Azonban úgy gondoljuk, az eddigiekből világos, hogy Goethe például *A természet egyszerű utánzása, modorosság, stílus (Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil)* című híres tanulmányában stíluson éppen a különöst értette – abban az értelemben, amire itt rámutattunk. Éppen ezért korszakalkotó a művészet elmélete számára: konkretizálja az általánosítás művészi folyamatát, mégpedig anélkül, hogy rögzítené azt az általánosság félrevezető szélsőségénél, ahogyan mindenütt történt, Arisztotelésztől Lessingig.

Fejtegetéseinkből magától értetődően nem következik, hogy a marxista esztétika, akárcsak e probléma kidolgozásánál is, a goethei kezdeményezés egyszerű, egyenes vonalú továbbvitele volna. Éspedig nem csupán azért nem, mert Goethe nem dolgozta ki szisztematikusan a különös kategóriáját az esztétikában, „csak" – ez persze nagyon sok – zseniálisan messze világító és alapvető utalásokat adott – inkább ama helynek megjelölését adta, ahol a problémát fel kell vetni, és meg kell oldani, semmint magát a megoldást; hanem mindenekelőtt a goethei dialektika azon korlátai miatt, melyekre már felhívtuk a figyelmet. *Mutatis mutandis* a helyzet itt bizonyos fokig analóg azzal, amit Hegelnél tapasztalunk hasonlóan zseniális utalásoknál, amelyeket a különös szerepéről a megismerés dialektikájában tesz. A különbségek mindazonáltal legalább ugyanolyan fontosak, mint a hasonlóságok. Először is: Goethe spontán materialista. Nála tehát nincs minden a feje tetejére állítva. Olyan spontán materialista azonban, aki erősen – és hasonlóképp spontán módon – vonzódik a dialektikához. Ebből egyfelől az következik, hogy – esztétikai tevékenységének fővonalát tekintve – a valóság visszatükrözését sohasem tévesztette teljesen szem elől. Mivel azonban, másfelől, a dialektika felé való irányultsága is csak spontán, a leképezés nem dialektikus elméleteit általában helyesen kritizálja ugyan, néha azon-

30. I. m. 4. köt. 241.

ban olyan álláspontokhoz kerül ennek folytán közel, amelyek összeegyeztethetetlenek a visszatükrözés tanával. (Gondoljunk arra a kritikára, amellyel Diderot esztétikáját illeti.) Másodszor, spontán dialektikája – amint már erre is rámutattunk – a döntő pontnál – a mennyiségnek minőségbe való átcsapásánál – megáll. Ahol gondolkodásának ez az oldala, az ugrások nélküli „tiszta evolúció" jut érvényre esztétikájában, ott annak alapvető revíziójára van szükség. Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy a goethei dialektikának ez a korlátja az esztétikában sokkal kevésbé élesen kerül napvilágra, mint a természettudományok metodológiájában. Itt is fölmerül azonban, úgyhogy e gazdag és gyümölcsöző goethei örökség sem használható fel kritikai átdolgozás nélkül.

Csak ily módon töltheti be a művészet az emberiség érdekében vállalt küldetését, azáltal, hogy minden igazi szubsztanciával rendelkező mű a befogadó számára felhívássá válik, amely az ő szubsztancialitásához folyamodik, vagy felidéző módon tudatosítja, milyen távol áll ettől. A specifikus esztétikai probléma itt is, mint mindenütt, egy általános életjelenség – persze minőségileg hangsúlyozott – betetőződése. Goethe ezt, mint e problémakör középpontját, találóan mutatta fel *Ultimátum* című versében:

S utolszor most öntöm szavakba:
A természetnek héja nincs,
se magja;
inkább csak magadról ítélj,
hogy mag vagy-e avagy a héj![1]

E sorok közvetlenül a természettudományra vonatkoznak, és ezért az utolsó sorok személyes figyelmeztetése szintén közvetlenül a természettudósoknak szól. De ha figyelembe vesszük egyrészt a Goethe természetkutatása és művészi gyakorlata közt fennálló bensőséges kapcsolatot, másrészt természettudományos felfogását, amely, mint annak idején megmutattuk, történelmi szempontból

1. Und so sag ich zum letztenmals:
Natur hat weder Kern
Noch Schale;
Du prüfe dich nur allermeist,
Ob du Kern oder Schale seist!

utóvédharc a dezantropomorfizáló módszerek győzelmes előrenyomulásával szemben, azt hisszük, jogunk van arra, hogy e sorokat főként esztétikai szubjektumproblémánkra alkalmazzuk. Annál is jogosultabb, hogy ezt tegyük, mivel a költemény befejezése Goethe természetfilozófiai krédóját tartalmazza ugyan, de objektíve csak a természet esztétikai visszatükrözésére vonatkoztatható, a természettudományosra nem. Az utolsó két sor így hangzik: „Nem az ember szíve a mag / A természetben?"[2]

Itt Goethe gondolata – világnézeti szándékai ellenére – eltér tárgyilag a magánvaló természettől, és határozottan az esztétikum felé fordul. Hiszen azt a természetet, amelynek magva az ember szívében van, filozófiailag csak idealista konstrukcióval lehetne elérni, ami Goethétől teljesen idegen volt. Ezzel szemben a valóság esztétikai visszatükröződésének, mint már gyakran kimutattuk, éppen az a legdöntőbb ismérve, hogy együtt van meg benne az objektivitás és az emberi szféra leglényegesebb és legbensőségesebb jellegzetességeire való összpontosítás. Az emberek éppen e vonatkoztatás tételezésével vesznek jogosultan és termékenyen részt e mimézis szubjektivitásában, persze nem mint egy magánvaló szubjektivitástól idegen tárgyi világ szubjektív toldalékai, hanem úgy, hogy ez az emberekre való irányulás mint a visszatükrözött tárgyak inherens, magánvaló tulajdonsága jelenik meg. Éppen ez ad döntő jelentőséget a mag és a héj goethei megkülönböztetésének. Utaltunk már korábban a szubsztancialitás felé fejlődő ember etikával kapcsolatos viszonylataira, arra a szerepre, amelyet e fejlődésben a külvilág befogadásának és feldolgozásának helyes viszonya játszik. Most, abban az értelemben, ahogyan Goethe jellegük szerint kettéosztja az embereket magra vagy héjra, tisztább fényben jelenik meg az etikához való viszonyulás: nem annyira a tulajdonképpeni értelemben vett etikai kategóriákról van szó – ezek általánosságban és elvileg minden emberre egyformán kötelezőek –, hanem inkább az eredményről, amelyet a hússá-vérré vált etika, a világgal gazdag kölcsönhatásban vezetett élet az illető emberekben létrehoz; általános magatartásmódjukról van szó, arról, hogy milyenek belső természetüket tekintve, mint

2. Ist nicht der Kern der Natur / Menschen im Herzen?

egész emberek. Ez a felfogás a *Wilhelm Meister*-ben, valamint Goethe és Schiller e regényről írott leveleiben egészen világosan fejeződik ki, mint a valóságosan létező ember etikája, ellentétben Kant rigorózus erkölcsi posztulátumaival. És ha az ember magvasságát olykor túl szorosan kapcsolják is az egyéniség harmóniájához, ezzel mégis eltalálták e meghatározottságának középpontját. Itt sem követhetjük tovább e problémakör etikai elágazásait, de a minket mindenekelőtt érdeklő esztétikai oldaláról elmondhatjuk a következőket: az a kérdés, hogy az ember mag-e vagy héj, annyit jelent, hogy vajon – emberileg szólva – méltó, és ezért képes-e arra, hogy a világot megfelelően visszatükrözze, hogy személyisége alkalmas-e arra, hogy a „világ tükre" legyen, mint ezt Heine Goethéről mondta? A befogadónál is szükségszerűen felmerül, és persze módosult formában esztétikai élménye lényegéhez tartozik a probléma, hogy miként kapcsolódik össze az ember magvassága és az a képessége, hogy a világot megfelelően tükrözze vissza.

Ezzel új zsenielmélet született, amelynek lényege – először negatívan – rögtön megnyilvánul abban, hogy messzire elutasítja magától a zsenialitással kapcsolatos irracionalizmus minden válfaját. Természetesen eleve nincs szükség arra sem, hogy a zseni szükségszerű ismérveit körülírjuk, döntő tulajdonságait elősoroljuk, elengedhetetlen arányait stb. rögzítsük. Minden zseni (és tehetség) egyszeri viszonyt képvisel az ember és a kor, az ember és a társadalmi valóság, az ember és embertársai, az ember és a természet között, és ez a viszony még távolról hasonló formában sem térhet vissza. De az ilyen teljesen megszüntethetetlen egyediség mégis a fogalom szintjére emelkedhetik, ha nem pusztán elszigetelten vesszük szemügyre, mint ez gyakran megesik, hanem, ahogy imént javasoltuk, társadalmi-történelmi környezetével kölcsönhatásban vizsgáljuk meg. A zseni (és a tehetség) összehasonlíthatatlan egyedisége itt konkrét történelmi összefüggésben jelenik meg, ami lehetővé teszi, hogy felfedezzük és kimondjuk egészen általános – és csak ebben az általánosságban módosulva visszatérő – meghatározásait. Ezt a kérdést valódi szélességében és mélységében itt nem tárgyalhatjuk, de annyi világos, hogy az, amit ebben az összefüggésben az ember magvasságának jelöltünk meg, a

zseni (és a tehetség) fontos, sőt elengedhetetlen alapja az emberben. Tudjuk, hogy az egyes ember és emberi nem között milyen széles és szétágazó közvetítéseknek kell működésbe lépni ahhoz, hogy a műalkotásokban az emberiség fejlődésének minden szakasza hamisítatlanul igazzá és felidézően nyilvánvalóvá váljék. Eddigi fejtegetéseink megmutatták, hogy az, amit itt az ember magvának neveztünk, nem más, mint a személyiség és a benne, valamint belső és külső kisugárzásaiban rejlő emberiség közti legfontosabb közvetítő tag, míg azok a tendenciák, amelyeket az emberben mint héjt jelöltünk meg, a szubjektivitás és az objektivitás hamis végleteinek uralma segítségével a központból a periféria, a puszta partikularitás és az ezt polárisan kiegészítő elvontság felé szorítják az embert. Mindezzel csupán korábbi fejtegetéseinkhez csatlakozunk, miközben ezeket persze magasabb és – az esztétikum lényegének megfelelően – emberibb szintre emeljük. Amit most kifejtettünk, azt már korábban a külsővé váláshoz és a szubjektumba történő visszavételéhez kapcsoltuk, és most észrevehetjük, hogy hasonlóképpen összefügg ez a művészet defetisizáló küldetésével is. E tekintetben tehát úgy foglalhatjuk össze a goethei sorok értelmét, hogy az ember mag-léte a világra vetett defetisizáló pillantással, héj-léte pedig a fetisizáló előítéletek előtti meghajlással tételeződik együtt. Ezzel Goethe bevezet bennünket ennek az egész problémakomplexumnak a középpontjába. Itt idézett zsenialitás utalása annál lényegesebbnek tűnik, minél mélyebben értjük meg, hogy az esztétikai visszatükrözés az ember világát a fetisizáló előítéletektől mentesen tudja megragadni és reprodukálni, és hogy ez a tett nem párosul szükségszerűen e komplexum tudományos vagy filozófiai szemszögeinek gondolati-tudatos megértésével.

Ez azonban még tovább konkretizálja Gocthének ezt a nézetét. Saját természetszemléletével foglalkozó vallomásaiban a mag és a héj szubjektív ellentétén kívül egyre erőteljesebben lép előtérbe a benső és a külső ellentéte, hogy a szubjektumfelfogást az objektumstruktúra, a szubjektum-objektum viszony oldaláról is következetesen kiegészítse. Ezt mondja: „Semmi héjban, semmi mag-

ban, Mert ami kint, bent is az van." (Szabó Lőrinc fordítása.)[3] És a szubjektumra visszautalva: „Azt hisszük: mindenütt / a bensőben vagyunk."[4] Végül ismét visszavezeti ezt a problémát a kiindulóponthoz, a mag és a héj pólusához, amikor, amint már idéztük, ezt mondja: „Nem az ember szíve a mag / a természetben?" Goethének csak ez az utolsó mondása utal – szándéktalanul, de tárgyilag kifejezetten – az esztétikumra. Közvetlenül, spinozai értelemben arra gondolhatott, hogy a gondolkodás és a lét végső egysége abban a viszonylatban valósul meg, amely az embert a természethez fűzi, ahhoz a természethez, amelynek ő terméke és része. Esztétikailag a benső úgy konkretizálódik, hogy az emberi nem tevékenységétől áthatott természet – a természet a társadalommal folytatott anyagcseréjében – a benső és a külső olyan viszonyát valósítja meg, amelyben a természet összes jelenségei bensőleg összefüggnek az ember létezésével, és ezért magja, már nem is metaforikusan, hanem a szó szoros értelmében közvetlenül érinti az ember lelkét, és benne lakozik; az igazi művésznek „csak" az a dolga, hogy a bensőnek és a külsőnek ezt az objektíve mindenütt meglevő egységét esztétikai szubsztancialitássá fokozza, abszolút egységét felidézően tudatosítsa. Csak innen visszapillantva kapja meg Goethe álláspontja: „A természetnek héja nincs / se magja" – a maga helyes értelmét: a benső és a külső természetben megvalósuló egysége magának a természetnek a szempontjából tarthatatlanná teszi a mag és a héj közti különbségtételt; ez merőben emberi probléma, amely mindenesetre csak az embernek a maga világával, a természettel kapcsolatos viszonyában oldható meg, mégpedig olyan értelemben, hogy az ember magvassága abban a képességében nyilvánul meg, amellyel a bensőt és a külsőt a maga egységében észleli, gondolja és érzi; e magszerűség az ilyen látásmód feltétele és egyúttal következménye is, míg megfordítva, az ember mint héj hasonló szükségszerűséggel szakítja meg a benső és a külső kapcsolatát.

3. Nichts ist drinnen, nichts ist draussen / Denn was innen, das ist draussen.
4. Wir denken: Ort für Ort / Sind wir im Inneren.

Az emberi partikularitásnak és kényszerű meghaladásának összetartozása és ellentmondásossága az élet olyan elemi ténye, amely minden ezzel kapcsolatos gondolkodást szükségképpen foglalkoztat, függetlenül attól, hogy ki mint válaszol az itt felmerülő problémákra. E komplexumon belül azonnal felmerül az a kérdés, hogy partikularitáson minden egyes ember vele született lényegét, azokat a fiziológiai-pszichológiai sajátosságokat kell-e érteni, amelyet születésekor magával hoz, vagy pedig azokat a módosításokat is ide kell számítani, amelyeket ezeken a nevelés és később a különféle élettapasztalatok hajtanak végre. Kétségkívül az első mozzanat a kiindulópont, hiszen minden ember vele született adottságaiban rendelkezik összes későbbi, külvilággal, embertársaival, önmagával kapcsolatos viszonylatainak minőségileg meghatározott alapjával, amelynek lényeges elemei gyakran egész élete során változatlanok maradnak. Goethe az emberi élet belső szerkezetéről szóló mély költeményciklusában *(Orphikus ősigék)* az emberi egyéniségnek ezt az eredeti természetét „démon"-nak nevezi: „A démon itt a személy szükségszerű, a születésnél közvetlenül kifejezett, korlátolt individualitását jelenti, azt a jellegzetességet, ami az egyént mindenki mástól, mégoly nagy hasonlóság esetén is megkülönbözteti . . . Az ember jövőbeli sorsának is innen kellene kiindulni, és . . . ugyancsak szívesen vallanánk meg, hogy az emberrel született erő és sajátosság az emberi sorsot minden másnál inkább határozza meg."[1] Ehhez Goethénél azonnal társul az a bo-

1. Goethe: Kommentár az „Urworte. Orphisch"-hoz. Jubiläumsausgabe. 2. köt. 355.

nyolult dialektika, amely megadja, hogy az élet külső körülményei és eseményei, „a véletlen", az ember ébredő szenvedélyei (Erósz) miként hozzák létre az életnek azokat a dinamikus-dialektikus bonyodalmait, amelyek egy ember jellemét és sorsát végérvényesen megformálják. És az élet mindeme általánosan-költőien megragadott hatalmainak legegyetemesebb kibontakozása Goethe szemében igazolja az eredetileg velünk született vonások megingathatatlan adottságát, mint az emberi személyiség alapját:

S idő, erők hiába ostromolják
a szervesen fejlődő tiszta formát.[2]

(Somlyó György fordítása)

Goethe ezt a felfogást az emberi személyiség és sors természetfilozófiai szemszögének tág perspektívájából vázolta fel. Ott, ahol ezeket a jelenségeket közelről, tehát a társadalmi tényezőket, az embereknek a társadalmi életben egymással kialakított kapcsolatait tekintetbe véve vizsgálja meg, problémánkkal kapcsolatos állásfoglalása még konkrétabban lép előtérbe. Wilhelm Meister tanító levelében ez áll: „Csak az összes ember teszi ki az emberiséget, csak az összes erő együttesen a világot. Ezek gyakran viszályban állnak egymással, s miközben megpróbálják egymást lerombolni, a természet összetartja és újból létrehozza őket." Goethe összkoncepciója szempontjából fölöttébb jellemző, hogy a nevelési cél elérésében megmutatkozó hierarchia éppen az ember itt kifejezett nembeliségének tudatos serkentéséből áll. Lotharióhoz, Natalie-hoz és az abbéhoz képest nemcsak az élet külsőleges sikerei, a hivatás derekas ellátása – akár Wernernél történik ez az üzleti életben, akár Serlónál a színpadon – foglal el alacsonyabb lépcsőfokot, hanem a tiszta bensőség immanens beteljesülései is, mint a regény „széplélek" figurájának esetében. Az olyan alakokról már nem is kell beszélni, mint Mignon vagy a hárfás, akiknél a tisztán személyes partikularitásba való bezártság patológiába csap át.

2. Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.

Ezzel a problémát máris közelebbről határoztuk meg. Ugyanis egy embernek e hierarchiában elfoglalt helyzetét az szabja meg – és a „nevelés" itt azt a célt tűzi maga elé, hogy az embereket ebben az értelemben magasabb fokra emelje –, hogy pusztán vele született hajlamait bontakoztatja-e ki maximális hasznosságukig, e munka eredményeit önélvezetté változtatva át, vagy képessé válik arra, hogy tudatosan és tevékenyen közreműködjön az emberiség életében; eközben persze el kell vetnie néhány „vele született", hamis tendenciát, hogy helyet teremtsen annak, amit az emberben önmaga formált meg. Lothariónak a feudális maradványok békés felszámolásával kapcsolatos állásfoglalása világosan mutatja, mennyi közvetítésre van szükség ahhoz, hogy az ember – dialektikus – következetességgel végigmenjen azon az úton, amely valóban a sajátja, és megvalósítsa saját személyiségét – most már nem kizárólag a puszta partikularitás szintjén. Goethének ezt a koncepcióját nagyon pontosan világítják meg a regény zárószavai Saulról, aki apja szamárkancáit kereste, és egy királyságot talált. Ehhez persze még az is hozzátartozik, hogy Goethe a helyes emberi fejlődést csak úgy hajlandó felfogni, mint ami tisztán az ember belső erőiből nő ki; még ha szerephez jutnak is a külső befolyások, ezek csupán kiváltó indítékok, amelyek a lappangva meglevő erőket felszabadítják. A valódi nevelőre az jellemző, hogy ezt tudatosan végre bírja hajtani. Goethe eredetien viszi tovább azt az általunk már ismert spinozai tételt, amely szerint egy emberi indulat csak egy erősebbel győzhető le, vagy változtatható meg, amikor tanító levelében kifejti: „Egyik erő uralkodik a másikon, de egyik sem képezheti a másikat; egyedül az egyes képességekben rejlik az az erő is, amely beteljesíti őket." Ha itt alkalomadtán napvilágra tör is az a goethei hajlam, amely a dialektikus viszonylatokat túlontúl közel hozza a szerves viszonylatokhoz, ez sem változtat sokat főtendenciája alapvető jelentőségén, azon, hogy az ember partikuláris személyiségét létezése anyagi feltételeiből, a partikularitás fölé való emelkedést az ember tisztán emberi erőiből akarja levezetni.

Már Goethe is ismételten állást foglalt az öntudat fogalmának olyan értelmezése ellen, amelyet az „Ismerd meg önmagadat" fejez ki a legvilágosabban. Egyik Eckermann-nal folytatott beszélgetése során olyan nézeteknek ad hangot, amelyek nagyon jól megvilágítják a mi öntudatról vallott felfogásunkat is: „Mindenkor azt mondták és ismételgették, hogy az embernek önmaga megismerésére kellene törekednie. Ez furcsa követelés, amely mindmáig még senkit sem elégített ki, és amelynek tulajdonképpen senkit sem kell kielégíteni. Az ember minden érzékével és törekvésével a külsőre, a körülötte levő világra van utalva, és az a dolga, hogy ezt megismerje és betörje olyannyira, amennyire céljai megkövetelik. Magáról csak akkor tud, amikor élvez vagy szenved, és ezért pusztán csak a szenvedés és az öröm tanítja meg önmaga ismeretére, és hogy mit kell keresnie vagy elkerülnie."[1]

Goethe ebben a vitában természetesen sokkal inkább a mindennapi életből indul ki, mint a művészi magatartásból, amely nála, teljesen spontánul, a világra irányul. Más helyütt nagyon világosan kimondja ezt: „Ha azután elővesszük a jelentőségteljes igét: »*Ismerd meg önmagadat!*«, akkor ezt nem aszketikus értelemben kell magyaráznunk. Semmiképp sem modern hipochondristáink, humoristáink és heautontimorumeneink önismeretét értjük ezen; értelme egész egyszerűen ennyi: némiképpen vigyázz magadra, vegyél tudomást magadról, hogy észrevedd, milyen kapcsolatban vagy a magadfajtájúakkal és a világgal. Ehhez nincs szükség pszichológiai kínzásra; minden rátermett ember tudja és tapasz-

1. Eckermann: Gespräche mit Goethe. 1829. április 10-én.

talja, mit jelent; jó tanács ez, amely mindenkinek igen nagy gyakorlati hasznot hajt."[2] Az egyoldalú befelé fordulást Goethe mereven elutasítja ugyan, de ahogy jellemzi a mindennapi életnek ezt a magatartását, abból világosan látható, hogy a szubjektumra, a valódi, egész emberre vonatkoztatja azt. A mindennapi életben azonban ez az öntudat éppúgy vonatkozik a közvetlen gyakorlatra, mint a külvilággal kapcsolatos – lassanként dezantropomorfizálódó – tudatra. Nagy vonásokban nyomon követtük már, hogy miként válik el ez utóbbi a közvetlen gyakorlattól, miként nyer önálló formát, miként fejleszti ki önálló módszereit, hogy távoli és szétágazó közvetítések segítségével a közvetlen gyakorlatot befolyásolja, átalakítsa, magasabb szintre emelje.

Az esztétikum létrejötte során az öntudat hasonlóan választja le magát a mindennapi gyakorlatról, mint a valóság tudományos visszatükrözésének önállóvá válásakor a „valamiről való tudat". Az eddigiekből világos, hogy ez az elválás nem szünteti meg az antropomorfizáló visszatükröződést, hanem csak sajátos, önálló, minőségileg különböző alfaj ezen a területen belül. Természetesen – és ebben rejlik mind objektíve, mind szubjektíve (az utólagos megértés számára is) egyik legfőbb nehézsége annak, hogy megértsük az esztétikum elválását a mindennapi élet talajától – az antropomorfizáló tendencia olyan általános, hogy csak a valóság tudományos visszatükrözése szakít vele radikálisan. „Az ember sohasem érti meg, milyen antropomorf"[3] – mondja Goethe.

2. Goethe: Maximen und Reflexionen. Jubiläumsausgabe. 4. köt. 236. k.
3. I. m. 210.

A „KIMONDHATATLANSÁG" KÉRDÉSE ÉS A KÖLTŐI NYELV

Goethe arra vállalkozva, hogy az allegóriát és a szimbólumot egész élesen elválasztja egymástól, az utóbbiról ezeket mondja: „A szimbolika a jelenséget eszmévé, az eszmét képpé változtatja át, mégpedig úgy, hogy ez eszme a képben mindig végtelen hatékony és elérhetetlen marad, és még minden nyelven kimondva is kimondhatatlan."[1] Számunkra itt elméletileg az a legfontosabb, hogy Goethe szerint az, amit az igazi műalkotások fejeznek ki, „még minden nyelven kimondva is kimondhatatlan" marad. Mivel Goethéről van szó, talán felesleges hangsúlyoznunk, hogy a kimondhatatlanságon nem ért olyasmit, ami akár csak hasonlítana is az irracionalizmushoz. De mivel Goethét – Simmeltől Klagesig és azóta is bőségesen – irracionalizálták, mégis hasznosnak látjuk, hogy saját kijelentéseivel legalább jelezzünk itt egy félreérthetetlen elhatárolást. Így ezt mondja a lírai költeményről (amely Caudwell és mások számára az introvertált irracionalizmus birtokává vált): „Minden lírai alkotásnak egészében nagyon ésszerűnek, részleteiben kissé ésszerűtlennek kell lennie."[2] És még világosabb kiegészítésképp ezt mondja Goethe: „A különbség, amely az értelemnek mit sem ad, nem különbség."[3] A Goethe értelmében

1. Goethe: Maximen und Reflexionen. Jubiläumsausgabe 326. Egyes mai olvasók számára meg kell jegyeznünk, hogy Goethe szimbolikán korulbelul azt érti, amit itt mimetikus-felidéző megformálásnak nevezunk, ami a XIX század második felének irodalmában és művészetében mint „szimbolizmus" terjedt el, azt legnagyobbrészt az allegória osztalyába sorolta volna

2. I. m 38 kot. 255.

3 I m. 4. kot. 210.

vett kimondhatatlanságnak mint lényeges megjelenési formának nemcsak – negatív értelemben – nincs köze semmiféle irracionalizmushoz, hanem – most már egész pozitíven – olyan magatartást kell kifejezésre juttatnia, amely éppúgy az objektív valóság meghódítására tör, mint minden igazi tudomány, de belső lehetősége és ennek következtében feladata az, hogy a valóság új oldalait, új mozzanatait tárja fel, olyanokat, amelyekhez az emberi szellem más eszközökkel sosem férhetne hozzá. „A szép – mondja Goethe – olyan titkos természeti törvények manifesztációja, amelyek megjelenése nélkül örökre rejtve maradna."[4] A kimondhatatlanság csak ebben az összefüggésben kapja igazi és egyúttal objektíve helyes és hitelesen goethei értelmét.

Világos, hogy ez az értelem a tudatosság körének kiterjesztésében rejlik. Azáltal, hogy a filozófia és a pszichológia a tudatosságot általában a tudatos gondolati-szóbeli kifejezéssel azonosítja, itt jellemzett formáját sajátos – gyakran misztifikált – tudattalanná változtatja át, amely az emberi lélek tudatosságának birodalmán „kívül" vagy ez „alatt" található. Az ilyen megalapozatlan feltételezések csak torz konstrukciókra vezethetnek. Goethe zseniális ösztönzése szögesen ellentétes irányba mutat. Segítségével gyökeresen fel lehet számolni a hamis feltételezésekkel kialakított látszatproblémákat, amelyekhez, mint láttuk, hozzásorolható Kantnak a művészi zseniről vallott elmélete is. Azáltal, hogy a művészi ábrázolás „kimondhatatlansága" egyszerű, de valóban racionális értelmet kapott, amely végtelen hatékonyságát, eszméinek elérhetetlenségét, kimondhatatlanságának a pontos nyelvi és fogalmi kifejezés esetében is megőrzött megszüntethetetlenségét számításba veszi, világosan megmutatkozik e megformálás tárgya is: az, amit ismételten a valóság és művészet útján létrehozott mimetikus-felidéző képmásai intenzív végtelenségének neveztünk. Az 1'. jelzőrendszer önállóságának megindokolása érdekében végzett erőkifejtésünknek éppen az a célja, hogy az ember fiziológiai-pszichológiai sajátosságában, amely ezen a fokon már a társadalmi-történelmi fejlődés terméke, megtalálja azt a specifikus szervet, amely a valóság eme oldalának befogadására és művészi rep-

4. I. m. 35. köt. 305.

rodukciójára alkalmas. Már e jelzőrendszer mindennapi életben megnyilvánuló működésének leírásakor is rábukkantunk az intenzív végtelenség problémájára, olyan jelenségeknél, mint például a tapintat, az emberismeret stb. A goethei értelemben vett kimondhatatlanság itt természetesen fölöttébb viszonylagos. Persze már ott is utaltunk arra, hogy ezeknek az aktusoknak a szóbeli-gondolati kifejezhetősége másodlagos és járulékos, vagyis szükségképpen nyitva kell hagynia azt a kérdést, hogy az aktusok maguk mennyiben tudatos és mennyiben tudattalan jellegűek. Ez a struktúra – mint megpróbáltuk bebizonyítani – a művészi képződmény létrehozásában és befogadásában minőségileg felfokozott módon mutatkozik meg. Azt is megkíséreltük tisztázni, hogy – különösképpen az alkotásban – éppen a tárgy intenzív totalitásának megragadása és ábrázolása nem valósítható meg másképp, mint egy sajátos tudatosság hatálybalépése útján. Ugyanis az így megragadott valóság mimetikus visszatükröződésbe való művészi áttétele olyan követelményeket állít a szubjektum elé, amelyek csak akkor valósíthatók meg, ha a „modellt" (amely gyakran fölöttébb bonyolult, és korántsem fogható fel mindig pontosan meghatározott egyedi tárgynak) állandóan összevetik ábrázolásával, és folytonosan mérlegelik a kifejezési eszközök súlyát, arányosságát stb., s a részeket szakadatlanul összhangba hozzák egymással. De annak idején már arra is utaltunk, hogy egyszerűsítő vulgarizálás volna, ha ezekben az alkotói aktusokban pusztán technikai mesterkedéseket látnánk, amelyeknek tudatosságát sokkal ritkábban vonják kétségbe, noha, mint mondtuk, a tudatosság éppen itt problematikusabb, mint a tulajdonképpeni értelemben vett művészi tevékenység esetében. Azt hisszük – és úgy véljük, be is bizonyítottuk –, hogy a – tudatos – művészi aktusnak éppen a valóság intenzív totalitásának adekvát megragadására és adekvát visszaadására kell törekednie.

Ezzel a goethei „kimondhatatlansághoz" tértünk vissza. Pontos értelme tehát ez: olyasvalami, ami másként, mint az éppen alkalmazott eszközzel nem mondható ki, de ez világos, egyértelmű jelentést adhat neki. Már a mindennapi életből idézett esetekben is ez a helyzet. De a mindennapi életben a valóságnak az 1'. jelzőrendszer útján történő befogása nagyon gyakran pusztán átme-

neti jellegű; vagyis az, amit így közölnek, egyrészt a gyakorlat, a szokás gyakran ismételt tárgyává válhat (az 1'. jelzések feltételes reflexként rögződnek, amikor például bizonyos magatartásmódok, amelyek átmeneti korszakban különös tapintatot követelnek, a szokás, a jó modor elemeivé válnak), másrészt az is előfordul, hogy egy ilyen appercepció verbális-gondolati, eredetileg másodlagos értelme ezen a szinten rögződik, beleolvad a munka vagy a tudomány általános gondolatkincsébe (mint például az orvostudományban ily módon létrehozott diagnózis, amely azután – gondolatilag ésszerűsítve – a tudomány közkincsévé válik). A mindennapi életben tehát ez a második jelzőrendszerhez fölfelé, illetve a feltételes reflexekhez lefelé vivő út az 1'. jelzőrendszer útján történő appercepció átlagos sorsa. Persze csak átlagos; bizonyára sok olyan eset adódik, amelyekben az így nyert élmény eredeti módján az ember benső tulajdonává válik. Ilyen esetekben az emberekben – az 1'. jelzőrendszer szintjén – a világ végtelenségének élményszerű visszfénye rögződik, azzal a különös hangsúllyal, hogy ez az emlékezés magára az emberre, legsajátosabb személyiségére is vonatkozik; ilyenek az emberismerettel kapcsolatos tapasztalatok, különösképpen az olyanok, amelyek nem függenek össze közvetlenül egyes, gyakorlatilag elérendő célokkal, ilyenek a természeti benyomások stb. Minél magasabb renddvé válik a civilizáció, minél több a szabadidő, minél erősebben hat a művészet a mindennapi életre, annál tömegesebben és intenzívebben szoktak az ilyen élmények föllépni. Ez egyike azoknak a legfontosabb befolyásoknak, amelyeket a művészet az emberek mindennapi életére gyakorol: növeli személyes kultúrájukat, kieszközli, hogy szélesebben és mélyebben legyenek fogékonyak minden olyasmi iránt, amit az élet az emberi nemnek az egyének fejlesztése útján történő gazdagítására megtehet.

Az ilyen 1'. jelzőrendszerrel szerzett élettapasztalatok utóbb említett összetevője a művészileg megformált világ goethei „kimondhatatlanságának" legfontosabb tartalmi oldalára utal. Ha az 1'. jelzőrendszert összehasonlítjuk a 2. jelzőrendszerrel, akkor azonnal feltűnik, hogy az előbbi nem ismeri az absztrakciónak azt a specifikus formáját, amelyet az utóbbi kivétel nélkül mindig végrehajt. Hiszen abban az absztrakcióban, amelyet a legegysze-

rűbb szó, akaratlanul is, magában foglal, szükségszerűen egy dezantropomorfizáló tendencia rejlik, amely persze először a munkában és főként a tudományban bontakozik ki teljesen, de a szóképzés (fogalomképzés) lényegéhez tartozik; ha azt mondom, hogy „asztal" vagy „kutya", akkor olyan tárgyra gondolok, amelynek létezése független attól, hogy szubjektíve észlelik-e. A tárgyak és vonatkozások 1'. jelzőrendszer segítségével történő megragadása viszont nem választható el az őket átélő szubjektumtól, noha létezésük természetesen itt is független tőle. Az eközben végrehajtott sajátos általánosítás nemcsak kiemel a tárgyi világból valamit, ami objektíve lényeges, hanem ezt oly módon teszi, hogy a tárgyakban megmarad a szubjektumra való vonatkoztatottságuk – egyszerűségük és konkrétságuk lényegileg ezen alapul –, és ugyanakkor a szubjektum is közvetlen partikularitása fölé emelkedik. Mindezt az 1'. jelzőrendszer életben végbemenő működése többnyire csak csíraszerűen, tendenciálisan tartalmazza. De azáltal, hogy e jelzések a műalkotás egynemű közegébe beágyazódva, a lelki élet felett ideiglenes egyeduralomra tesznek szert, e tekintetben minőségi ugrás jön létre, ezek a tendenciák az ember valóságának, egy emberekért levő valóságnak a hordozóivá terebélyesednek: itt van mindannak a pszichológiai alapja, amit korábban, más összefüggésekben a művészetnek az emberiség ügyével fenntartott kapcsolatáról és arról a küldetéséről mondtunk, hogy ő az emberi nem öntudata és emlékezete.

Goethe „kimondhatatlan"-felfogása ezzel ismét új szemszögből jelenik meg. Tudjuk már, milyen ellenszenvet érzett Goethe minden tisztán befelé forduló, merőben gondolati vagy gondolatilag moralizáló „Ismerd meg önmagadat!" iránt. Ez persze éppoly kevéssé jelenti azt, hogy az ember önmaga számára megismerhetetlen, mint ahogy a művészet kimondhatatlansága sem jelentette a tudat kifürkészhetetlen mélységeiből bugyogó irracionalitást. A minden elvont önismerettel szembeni goethei ellenvélemény egyszerű értelme ezzel szemben éppen azt hirdeti, hogy az önismeret megszerezhető a gyakorlattal, az ember gyakorlati helytállásával és önigazolásával. És a művészet „kimondhatatlan"-ja közérthető nyelven beszél, ha az emberiség lényeges cselekedeteit ábrázolás útján megörökítő és értelmező krónikást látunk benne.

De ezek a cselekedetek és végrehajtóik csak a maguk specifikus konkrétságában valósíthatják meg hitelesen az emberiségnek ezt az önismeretét, ezt az öntudatát. Valódi azonban csak a legszélsőségesebb konkrétság lehet. Csak ha a gyakorlat és az alapjául szolgáló, őt létrehozó és általa létrehozott bensőség konkretizáláson megy keresztül, amely éppen általánosításaiban nem okoz az élet közvetlen konkrétságának kárt, ellenkezőleg, éppen ilyen általánosítással fokozza ezt, akkor léphet valódi alakjában előtérbe az öntudat, az önismeret. Mármost ezt a konkretizáló általánosítást a művészet végzi el, mégpedig éppen azáltal, hogy – eredeti esztétikai értelemben – nincs általános művészet, csak konkrét, specifikus művészetek, egyszeri, egyedi művek. Egy Michelangelo-szobor, egy Rembrandt-kép csak mint szobor, illetőleg kép valósította meg igazi intenzív végtelenségét, és – adekvát módon – csak ebben a formában appercipiálható. Megkísérelhetjük – és meg is kell kísérelnünk –, hogy ezt a tartalmat gondolatilag-szóbelileg is tudatosítsuk. De tisztán kell látnunk egyrészt azt, hogy itt csak egy kimeríthetetlen végtelenség puszta megközelítési kísérleteiről lehet szó, másrészt, hogy egy ilyen gondolati transzpozíció alapja maga a dolog (a szobor, a kép) marad, és igazságát csak az eredeti megformálás, a tulajdonképpeni egynemű közeg adekvát átéléséből merítheti. Még az irodalmi művekről – Dantéról, Shakespeare-ről, Goethéről – szóló áttekinthetetlen irodalom is, ahol – közvetlenül nézve – a szóbeli transzpozíciónál megmarad ugyanaz a közeg, azt mutatja, hogy ténylegesen egy végtelenség megközelítő felfogásáról, valami kimondhatatlan kimondásáról van szó. Azt is hangsúlyozni kell, hogy itt nem csupán a valóság egyik végtelen meghatározottsággal bíró jelenségét közelítik meg, mint egy természeti jelenség esetében, amelyet tudományosan kell megérteni, hanem minden kornak, minden nemzedéknek, sőt minden befogadónak – mint egy meghatározott kultúra fiának – újból kapcsolatot kell létesítenie az illető müalkotással, hogy ezt a kimondhatatlant megértse, és valami helyeset és lényegeset mondhasson ki róla. Mivel azonban minden műben a visszatükrözött valóság tudatosan végrehajtott megformálása van jelen, a gondolati transzpozíció nem egy „tudattalant", egy tudat nélküli létezőt, egy még-nem-tudottat stb. emel a tudatosság szintjére, hanem

a szó szoros értelmében a tudatosság egyik formáját transzponálja a másikba.

Ez mindig egyaránt jár nyereséggel és veszteséggel is. A nyereség az, hogy a fogalmi tudatosítás explicitté tesz olyan dolgokat, amelyek az 1'. jelzőrendszer szintjén világosan, de mégiscsak implicite észlelhetőek. Ahogy a műalkotásban az emberi nem történelmi fejlődéséhez fűződő bonyolult kapcsolatok összessége, amely benne – bizonyítható módon – ábrázolva (tehát: „kimondatlanul") jelen van és működik, de a mű magában lekerekített egyediségének a foglya, csak a mű fogalmi transzpozíciójában jelenik meg elkülönítve, objektív összefüggéseiben különválasztva; úgy már az életben, az emberismeret, a tapintat tetteiben is hasonlóképpen láthatóvá lehet tenni egy mindenkor egyszeri és páratlan cselekvésnek az etika rendszerében stb. betöltött helyét és jelentőségét. De egyúttal veszteség is mutatkozik, nevezetesen elvész az ember és a tárgyi világ egyébként elérhetetlennek látszó egysége, amely a műalkotásban nyilvánul meg, s amelyet az 1'. jelzőrendszer – tudatos – működése idézett elő és fogadott be; ez itt már pusztán a normális világélmény kategóriáiban jelenhet meg. A Goethe által leírt pszichológiai tényállás a transzponálhatóságnak e kettőssége, egyidejűleg adekvát és inadekvát jellege nélkül nem érthető meg.

Az allegória és a szimbólum viszonya

Goethe 1803-ban ezt írta Schellingnek, ennek egy ifjú művészhez való viszonyáról: „Ha meg tudja értetni vele az allegorikus és a szimbolikus feldolgozás közti különbséget, akkor jótevője lesz, mert annyi minden forog e tengely körül."[1] Bizonyára nem véletlen, hogy Goethe ezt a kérdést állítja művészettel foglalkozó fejtegetései középpontjába, mivel az allegória és a szimbólum ellentéte a művészi gyakorlat ősrégi, középponti ellentéte ugyan, de csak ebben az időben jutott el odáig, hogy a probléma elvi tisztázását komolyan meg lehessen kezdeni. Még Winckelmann-nál is fölöttébb elmosódott maradt az allegória fogalma, noha ő külön értekezést írt róla. Többnyire egy nevezőre hozza azzal, amit később ikonografikus tartalomnak szoktak nevezni, és még ott is, ahol Winckelmannban az allegória és a vallás összefüggésének sejtelme földereng, ahol érzik, hogy az allegória mint természetes kifejezési forma már a múlthoz tartozik, helyét a klasszikus ókorban állapítja meg, és ezzel megfosztja magát attól a lehetőségtől, hogy mint ellentétes elvet, megkülönböztesse a szimbólumtól. Ezért e megállapításból sem arra következtet, hogy a jelen szakít az allegóriával, hanem ellenkezőleg arra, hogy ebben a tekintetben kölcsönért kellene folyamodni a múlthoz.[2] Winckelmann alapirányából természetszerűleg következik, hogy az allegória problémáját csak mint képzőművészeti problémát veti fel; Homérosz és a többi költő csak az allegóriák tartalmiságának szempontjából játszik nála szerepet. Mindezt csak azért

1. Goethe: Werke. Weimari kiadás. IV. rész, 16. köt. 367.
2. C. Justi: Winckelmann und seine Zeitgenossen. Leipzig 1898. 3. köt. 236.

említettük meg, hogy tiszta fényt vessünk Goethe kérdésfeltevésének alapvető újdonságára. Először nála válik e probléma általános művészeti (tehát ezen belül irodalmi) kérdéssé; az allegória és a szimbólum elvi ellentéte – az elmélet történetében található gyérszámú és elfelejtett kivételtől eltekintve – először nála kerül a fejtegetések középpontjába.

Korábban utaltunk már arra, hogy milyen jelentőségre tett szert Goethe mint művészetfilozófus a különösségnek mint az esztétika döntő kategóriájának a felfedezésében. Hogy milyen nagy súlyt helyez az allegória és a szimbólum jelentőségére, arra nagyon jellemző, hogy elméleti expozíciója az általánosság és a különösség viszonyára támaszkodik. A problémának ezt a fontosságát még az is növeli, hogy Goethe annál a kísérletnél is előveszi, ahol a schilleri alkotásmódnak az övéhez való viszonyát próbálja meghatározni. Ennek a szembeállításnak az elméleti végkövetkeztetései így hangzanak: „Nagy különbség, hogy a költő az általánoshoz keresi-e a különöst, vagy a különösben pillantja meg az általánost. Az előbbi esetben allegória keletkezik, melyben a különös az általánosnak csak példájaként, példázataként jelenik meg, de az utóbbi esetben megnyilatkozik a költészet voltaképpeni természete: egy különöst mond ki, anélkül, hogy az általánosra gondolna, vagy arra utalna. Aki mármost ezt a különösséget elevenen megragadja, egyben az általánost is elnyeri, anélkül hogy észrevenné, vagy csak később veszi ezt észre."[3] Goethének e problémakomplexumról szóló fejtegetései mindig középponti fontosságú alkalmakkor bukkannak fel. Amikor a szimbólumot egy másik összefüggésben határozza meg, ahol a polemikus él nyilvánvalóan a romantika ellen irányul, ezt azzal a szándékkal teszi, hogy a szimbolikus ábrázolásmód realista jellegét különösen kiemelje: „Ez az igazi szimbolika, ahol a különös az általánosabbat képviseli, nem mint álom és árnyék, hanem mint a kideríthetetlen eleven, pillanatnyi megnyilatkozása."[4] Goethe elvei tehát az allegória és a szimbólum

3. Goethe: Maximen und Reflexionen. Werke. 38. köt. 261.
4. I. m., i. h. 266.

ellentétének ezekben a meghatározásaiban, e polemikus megnyilvánulások során világosan kitűnnek.

De Goethe más alkalommal általános elméleti szempontból is tisztán fejezte ki e probléma megoldását: „Az allegória a jelenséget fogalommá, a fogalmat képpé változtatja, de úgy, hogy a kép a fogalmat mindig csak körülhatároltan és teljesen tartalmazza és birtokolja, és ebben a viszonylatban mondja ki. A szimbólum a jelenséget eszmévé, az eszmét képpé változtatja át, mégpedig úgy, hogy az eszme a képben mindig végtelenül hatékony és elérhetetlen marad, és még minden nyelven kimondva is kimondatlan legyen."[5] Az ellentétnek ebben a goethei meghatározásában esztétikailag-elméletileg főként az az alapvetően új vonás, hogy – a dolog lényegét tekintve, ha nem is terminológiailag – tisztázza az allegóriában rejlő megszüntethetetlenül dezantropomorfizáló tendenciát, és éppen ezáltal a szimbólumok elvileg antropomorfizáló beállítottságával állítja szembe. (A kimondhatatlanság esztétikai értelméről más összefüggésekben már részletesen beszéltünk.) Goethe terminológiáját itt messzemenőkig a klasszikus német filozófia befolyásolta, de persze, mint mindig, most is módfelett önálló, személyes módon. Ezért olyan fontos, hogy a gondolati elemet az allegóriánál fogalomként, a szimbólumnál eszmeként rögzíti. Goethe azt sem mulasztja el, hogy a két meghatározási mód különbségeit világosan elválassza egymástól. A fogalom ugyanis mindig világosan körülhatárolt marad, és az allegóriában mint ilyennek kell megőrződnie; vagyis egyszer s mindenkorra és egyértelműen – mondhatni, definíciószerűen – meghatározza az általa determinált tárgy tartalmát és terjedelmét. Ez az objektív valóság minden első dezantropomorfizáló megközelítésének lényege, és noha e megközelítés a tudományos kutatás során a legkülönfélébb módosításoknak vethető alá, nagymértékben gazdagodhat, kiterjedhet, korlátozódhat stb., de ebben a késői változásfolyamatában mindig fogalomként támad fel újra: mint az objektív valóság egyértelműen rögzített, dezantropomorfizáló, elvonatkoztató visszatükröződése. És csakugyan láthatjuk, hogy amikor Goethe

5. I. m. 35. köt. 325–6.

a fogalomnak ezt a képpé való átváltoztatását (pontosabban: egy képnek *mint* a fogalommal „egyjelentésű" dolognak a tételezését) leírja, éppen a fogalomnak erre az – emberektől függetlennek megmaradó – belső rögzítettségére helyezi a hangsúlyt. Ez azonban kettős értelemben is örökössé teszi az érzéki észlelés és a gondolati tartalom közti dualitást: először is az érzéki közvetlenség megszűnik a fogalomban, másodszor: a fogalom képpé változik át (a fent leírt szerkezeti sajátossággal). De e két aktusban semmi sincs ama tartalom megőrzéséből, továbbfejlesztéséből, amely a jelenség érzékletességében, értelmi-immanens tartalmában esetleg rejtetten eleven volt. Az allegória képe tehát nem jelent visszatérést a kiindulóponthoz, a jelenségvilághoz; éppúgy túlmegy rajta a gondolat vele szemben transzcendens szférájába, még ha a képet azért alkották is meg, hogy tartalmait láthatóvá tegye, mint ahogy ezt már a fogalom megtette. A fogalom képpé válása nem szünteti itt meg, hanem örökössé teszi az érzéki-emberi és a fogalmi-dezantropomorfizáló visszatükröződés közötti szakadékot, csakhogy ez a szakadék, éppen a kép érzéki megjelenésmódja következtében, felveszi az evilági és a túlvilági, az immanens-emberi és az ezzel szemben álló transzcendens világ közti ellentétet.

Ha most a szimbolikánál az eszme a jelenség és a kép közti közvetítés elveként szerepel, akkor figyelmünket arra kell irányítanunk, hogy mi a különbség a fogalom és az eszme között a klasszikus német filozófiában. Az eszmének már Kantnál is az a hangsúlya, hogy egy totalitás szintézise legyen, és a fogalommal szemben egyidejűleg törjön a teljességre és a dialektikus mozgalmasságra, rugalmasságra; ez a tendencia Schellingnél és Hegelnél még tovább fokozódik. *Az ítélőerő kritikájá*-ban, amelyet Goethe behatóan tanulmányozott, Kant az esztétikai eszmét mint „a képzelőerőnek azt a képzetét" határozta meg, amelynek egyetlen meghatározott fogalom sem felelhet meg, „és amit következésképpen semmiféle nyelv teljesen el nem érhet, és nem is tehet érthetővé"[6]. Schelling és Hegel befolyása, de főként saját gondolati tendenciái oda vezetnek, hogy Goethénél az eszme

6. Kant: Az ítélőerő kritikája. 49. §. Akadémiai, 1966. 281.

objektívabb jellegű, mint Kantnál volt. Az eszmének a jelenség és a kép közti közvetítő szerepe azért gyökeresen más jellegű, mint a fogalomé: nemcsak a jelenség belső tartalmát veszi fel magába, hanem a képszerűségbe való átváltozás során megnyilatkozó vonatkozásainak és meghatározásainak belső gazdagságát is, és a képnek a fenti értelemben vett eszmeszerűség jellegét kölcsönzi. Ha Goethe itt is a szimbolikus megformálás „kimondhatatlanságáról" beszél, akkor ennek, mint tudjuk, a korábban polemikusan említett álmokhoz és árnyakhoz semmi köze sincs. Az eszme objektivitásának goethei megközelítése alapjában véve filozófiai formula a valódi tárgyak extenzív és intenzív végtelensége számára, amiből az analitikus-nyelvi kifejezés szempontjából szükségszerűen következik e tárgyak kimeríthetetlensége. Így a művészetről nyomatékosan ezt mondja: „A természet és az eszme nem választható el anélkül, hogy a művészet, akárcsak az élet, tönkre ne menne."[7] Tehát a kép, amely a szimbolikában az eszmét kibontakoztatja a jelenségből, a goethei követelmény szerint egy „gyengéd empíriát" követ, amely magában a valóságban felfedi az általánost, és a különösségbe visszaváltoztatva, mint maguknak a tárgyaknak az értelmi-érzéki sajátosságát szemlélteti. Világos tehát, hogy a goethei szimbolika itt lényegileg az allegória ellentétes fogalma, amely éles elhatárolásokat teremt; e vita nélkül lényegileg azzal egyezik meg, amit e fejtegetések újból és újból realista művészetnek jelöltek meg.

7. Goethe: Maximen und Reflexionen. Werke. 35. köt. 319.

A MŰVÉSZETI ÉS TERMÉSZETI TÖKÉLETESSÉG; GOETHE VITÁJA DIDEROT-VAL

Goethe Diderot-kritikájában világosan kifejezi a létezésben fellelhető tökéletességnek ezt a többrétű, csillámló lényegét. Goethe idézi Diderot-nak ezt a kijelentését: „A természet nem hoz létre olyasmit, ami kifogásolható. Minden alaknak, legyen az szép vagy csúnya, megvan az oka, és az összes létező lény közül egy sincs, amely ne olyan volna, amilyennek lennie kell." És ezzel az állítással rögtön szembeállítja a saját helyesbítését: „A természet nem hoz létre olyasmit, ami következetlen. Minden alaknak, legyen az szép vagy csúnya, megvan az oka, amely meghatározza. És az összes szerves lény közül, amelyet ismerünk, egy sincs, amely ne olyan volna, amilyen lehet."[1]

Nyilvánvaló, hogy a két felfogás a tökéletesség egymástól eltérő fogalmán alapul: Diderot-nál e fogalom polemikus, és kora művészi nézetei ellen irányul, és a természet nem elemzett fogalmát – ebben az esetben kritikátlanul – a tökéletesség irányában általánosítja („lennie kell"); Goethe kritikusan viszonylagosít, amennyiben minden természeti tárgy éppígy-létének szükségszerűségét a lét objektív természeti törvényeiből próbálja megérteni, anélkül hogy ezért elvont tökéletességet tulajdonítana nekik („lehet"). Ez, mint más összefüggésekben kimutattuk, korántsem csökkenti Goethe elfogódottságát, amelyet akkor érzett, amikor egyes – magukban véve „tökéletes" – természeti jelenségeket szemlélt. De lelkesedése és megfontoltsága egyaránt arra a nagy, közös tanulságra utal, amelyet a természetből és a

1. Goethe: Diderots Versuch über die Malerei. Jubiläumsausgabe. 35. köt. 207. k.

művészetből, a helyes gondolkodásból és a valódi művészetszemléletből lehet meríteni: a tökéletesség nemcsak viszonylagos, vagyis mindig egy meghatározott, konkrét elvre vonatkozóan tökéletesség, hanem pluralisztikus is, vagyis konkrét és különös jelenségek konkret és különös tökéletessége. Ezen túl nem általánosítható; ahol ez történik, ott – a látszólag világos általános fogalmak ellenére – zavar keletkezik, éppen azért, mert ténylegesen nem tisztázták e fogalmakat. A műalkotás mint magáértvaló, az életnek éppen ezt az igazságát testesíti meg: egy tetszőleges tárgyban, egy tetszőleges helyzetben stb. felfedezhető az ő, de csakis az ő saját tökéletessége. De ez mindig pluralisztikus, különös jellegű: az olyan mindenkor adott különos meghatározások tökéletessége, amelyek egyaránt lehetnek jók vagy gonoszak, csodálatraméltóak vagy undorítóak. A tökéletesség, a nyilvánvaló letezés, amely eközben kiviláglik, természetszerűleg nem szünteti meg a morális stb. értékelés szükségességét; a pluralisztikus viszonylagosság nem tartalmaz általános relativizmust. Ellenkezőleg, a számunkra érzékileg-érzékszerűen adott világ evilágisága, gazdagsága, kimeríthetetlensége sugárzik belőle, ez az, ami puszta tényét kinyilvánítja. Minden egyes valódi műalkotás konkrét meghatározásokban való intenziv végtelensége, amelyről már gyakran beszéltünk, nélkülözhetetlen feltétele annak, hogy a mű egy ilyen magáértvaló formájában jelenjék meg és hasson. A műalkotás magáértvalójában tehát az élet jelentős igazsága: immanens végtelenségének igazsága fejeződik ki, amely minden egyes részecske intenzív végtelenségének mutatkozik, és ezzel kinyilvánítja, hogy elfordul minden túlvilágtól, ennek „tökéletességétől" és „létezésétől", amely az itt igenelt különösség, konkrétság és a belőlük következő evilágiság megszüntetésén alapszik. Minden olyan általánosítás, amely túl akar haladni a magáért-való lét konkrétságán és különösségén, elveszik a hiposztazáló szubjektivizmus ködében. A magáért-való lét specifikus meghatározásai a magánvalóra és főként a magán- és magáértvalóra nem terjeszthetők ki.

Goethe, a dialektikus természetkutató és esztéta, aki a materializmus ismeretelméletének tekintetében távolról sem volt olyan következetes, mint Diderot, sokkal józanabbul ítéli meg e helyzetet. Azzal az állítással, hogy a természet nem hoz létre semmi „inkorrektet", a sajátját állítja szembe, amely szerint sohasem hoz létre semmit, ami „következetlen". Az ellentét nyilvánvaló. Diderot meghatározása az esztétikából – sőt a francia esztétika meghatározott fejlődési fokáról – került a természetbe; a művészi képződmény korrektségéért folyó harc a XVII–XVIII. század vitáiban fontos szerepet játszik. A Goethe által javasolt változtatás, amely szerint a természet semmi olyasmit nem hoz létre, ami következetlen, sokkal óvatosabb megfogalmazású; a természeti tárgyakból kiküszöböl minden beléhordott teleológiai-esztétikai elemet, és ennek az alapkoncepciónak megfelelően Goethe a diderot-i megfogalmazás helyett, amely szerint a természeti jelenségek olyanok, amilyeneknek lenniük kell, azt a formulát javasolja, hogy mindig olyanok, amilyenek lehetnek, vagyis amilyenné a természeti erők pontosan ritkán kiszámítható kölcsönhatásainak, kereszteződéseinek stb. következtében szükségképpen fejlődniük kell; Goethe mindenesetre olyan szükségszerűségre utal, amely megszüntethetetlenül magában rejti a véletlen elemeit. Ebből továbbá annak elutasítása következik, hogy a természeti tárgyak szükségszerű éppígy-létére való emberi reakciónak feltétlenül esztétikainak-emocionálisnak kell lennie. Ezek ismerete és élvezete egymás mellett áll, „anélkül hogy egymást kölcsönösen megszüntetnék, de különös viszony nélkül is". E pontos kettéválasztás éppen Goethénél nem zárja ki, hogy – nem esztétikai értelemben – emocionális viszonyba lépjen a természettel. Más összefüggésben említettük már, milyen elragadtatást érzett Velencében a tengeri csigák és a tarisznyarákok láttán; ez az elragadtatás legalább olyan intenzív, mint a természeti szépség legerőteljesebb élményei, de nincs esztétikai tartalma: az eleven szervezet itt „állapotához mérten" elragadóan igaz és létező. A megismerés új pátosza, amely a természetet igazi valójában, a korábbi korszakok minden teleológiai belevetítésétől megszabadítva és megtisztítva akarja megragadni, a természeti jelenségek tudományos megértésére törekszik, és éppen

ezek lehető legadekvátabb visszatükrözése érdekében azt tűzi ki célul, hogy kritikailag eltávolítson minden olyan fogalmat és tárgyiassági formát a természet képéből, amelyet társadalmi-emberi szükségletek hoztak létre. Diderot-val ellentétben, aki úgy fogalmazza itt meg természetről vallott felfogását, hogy csaknem átmenet nélkül egyidejűleg nőhet át tudományos ismeretbe és esztétikai élménybe is, Goethe kritikája, mint láttuk, nemcsak a természettel kapcsolatos tudományos és esztétikai magatartást választja szét a lehető legpontosabban, hanem magának a természetnek az objektív természetét is – bármilyen erős emocionális hatást gyakorol az emberekre – megkülönbözteti a valóság műalkotásokban történő esztétikai visszatükröződésétől. Állást foglalva Diderot-nak azzal a tendenciájával szemben, amellyel „a természetet és a művészetet teljesen amalgámozni" akarja, ellentétüket így határozza meg: „A természet eleven, közömbös képet hoz létre, a művészet holtat, de jelentőset, a természet valódit, a művészet látszólagost. A természet műveihez a nézőnek magának kell előbb jelentőséget, érzést, gondolatokat, lelki hatást odavinnie, a műalkotásban mindezt már meg akarja találni, és meg is kell találnia."[2]

2. Goethe: I. m. Werke. 33. köt. 207. k.

Hadd emlékeztessünk Goethének egy természeti élményére, amelyet itáliai útja során szerzett. Velencében különböző tengeri állatokat, tengeri csigákat és tarisznyarákokat tekintett meg, és lelkesülten így kiáltott fel: „Milyen pompás, fölséges dolog minden élőlény! hogy hozzáidomul életviszonyaihoz, mennyire igaz, és mennyire él!"[1] E goethei „csodálkozásnak" természetesen, Goethe személyiségének megfelelően, kettős aspektusa van: értelmezhető a természettudományos kutatások kiindulópontjának – és az itt kifejeződő magatartás, az itt megmutatkozó pillantás bizonyára nagy szerepet játszik Goethe tanulmányainak módszertanában –, de egyúttal a valósággal kapcsolatos költői-művészi magatartása is megnyilvánul itt; általánosan ismert és sok önvallomással is alátámasztott tény, hogy ez a kettő Goethénél erősen közeledik egymáshoz. Tudományos módszertanát itt nem kell megvizsgálnunk, csupán az fontos a számunkra, hogy egy ilyen látszólag jelentéktelen alkalommal fény derül az élet, a művészet és a tudomány közös pontjára, az általuk visszatükrözött világ azonosságára, éspedig a „csodálkozás" olyan stádiumában, amikor a tudomány és a művészet útjai még nem váltak szét egymástól. Ebben a művészi visszatükrözés szempontjából fölöttébb fontos az, hogy a kiváltó tárgy már világos meghatározottságban jelenik meg, és hogy ennek megfelelően a problémát eltorzítja, fetisizálja az, aki – mint az imént tárgyalt, szögesen ellentétes példák esetében – további művészi munkája-

1. Goethe: Utazás Itáliában. Velence, 1786. október 9-én. Magyar Helikon, 1961. 67.

ban arra törekszik, hogy szubjektivisztikusan vagy objektivisztikusan megszüntesse a vonatkozások gazdagságát.

De éppen a vonatkozásoknak ezen a gazdagságán alapul a tárgyak teljesen konkrét megragadása, sőt ama szubjektum igazi és termékeny kibontakozása is, amely hordozza, szervezi és összefogja egy „világ" észlelt tárgyiasságát. Goethe mondásában ez az egység még tudomány előtti és művészet előtti fokon van jelen. Ezért olyan tanulságos kettőjük hasonlósága és különbözősége szempontjából. Ugyanis a tudományos magatartás szempontjából az marad a döntő, hogy a szubjektum feltétel nélkül adja át magát a tárgyak objektivitásának; e tény alapvető igazságán nem változtat lényegesen, hogy az objektivitás igazságnak megfelelő kidolgozásához még sokkal több kell, nevezetesen egy minden szubjektivitástól elszabadulni akaró találékonyság is, amely a tárgy végtelen gazdagságát tisztán, tagoltan, a maga világos törvényszerűségében emeli ki. De a Goethénél művészet előttien is megjelenő objektivitásnak a művészetre vonatkoztatva teljesen más jellege van: a szubjektivitásnak teljesen el kell tűnnie, hogy olyan tükör legyen, amelyben a tárgy fontos vonatkozásai torzítás nélkül jelennek meg, és egyúttal – ezzel egyidejűleg – bensőleg a legszélsőségesebben fel kell fokoznia önmagát, hogy ne merevedjék holttá ez a képmás. Az esztétikai tárgy magánvaló, és ugyanakkor, ettől elválaszthatatlanul, csak az emberek számára létezik, és ez a kettőssége megvalósítja a hozzárendelt szubjektum kettősségét. A szubjektivitás megszüntetésének és fokozásának ez a széttéphetetlen kapcsolata ilyen nagymértékben egy aktusra koncentrálva specifikusan esztétikai ugyan, de az alapjául szolgáló magatartás, amely persze ellentétes irányú aktusok utólagos egyesítéseként, kölcsönös kiegészítéseként is megnyilvánulhat, az emberek mindennapi életében is fontos, de persze gyakran alábecsült szerepet játszik. Egészen általánosan szólva, ez azon a megszüntethetetlen tényen alapul, hogy az emberi személyiség csak a világban, a világgal szakadatlan kölcsönös vonatkozásokban fejlődhetik, és hogy mind az olyan embernek, aki egészen magába akar zárkózni, mind pedig az olyannak, aki tehetetlenül kiszolgáltatja magát környezetének, és feltétel nélkül alkalmazkodik hozzá, végső soron

lelki nyomoréknak kell maradnia. Többé vagy kevésbé tudatosan a legtöbben emberi teljességre törekszenek, hacsak koruk társadalmi szerkezete lelki világukat olyannyira nem torzítja el, hogy saját eltorzulásukat minden egyes élet nélkülözhetetlen feltételének érzik. Persze ez a törekvés és megvalósításának képessége még ugyanannak a kornak, ugyanannak az osztálynak különböző személyeiben is nagyon eltérően nyilvánul meg; a tényleges megvalósításért folytatott harctól a tehetetlen lázongáson keresztül valamelyik hamis véglethez való eltompult, sőt tetszelgő alkalmazkodásig terjed a skála.

Goethe, aki az analogizáló gondolkodást nagyon kritikusan szemlélte, noha azt is több ízben hangsúlyozta, hogy a mindennapi gondolkodás nem lehet meg nélküle, a „közelség" épp most jellemzett veszélyét a mindennapi gyakorlatban ott is észrevette, ahol az emberek a puszta analogizálást túlhaladják, és kauzálisan kezdenek gondolkodni: „Nagy hibát követünk el, amikor azt gondoljuk, hogy az ok mindig olyan közel van az okozathoz, mint a húr a nyílhoz, amelyet kilő; és mégsem tudjuk ezt elkerülni, mert az okot és az okozatot gondolatilag mindig összekapcsoljuk, és így tudatunkban közelebb hozzuk egymáshoz."[1]

Ez éppen a mindennapok emberének tipikus magatartása. Imént jellemzett alapvető jellegén nem változtat, hogy a tudomány, a mindennapi életbe behatolva, ilyen „rövidzárlatok" hosszú és egyre hosszabbá váló sorát távolítja el konkrétan belőle, hogy egyre több nagy fontosságú, tudományosan helyes tétel alapozza meg a mindennapok gyakorlatát, és válik benne szokássá. Az ilyen tudományból merített megszokások peremén a szubjektíve elintézetlen jelenségek számára tovább tenyészik az analógia és analógiás következtetés, és meghatározza a mindennapok magatartását és gondolkodását. Ha a valósággal csakugyan ilyen mindennapos gondolati és gyakorlati kapcsolatot tartunk fent, az emberek egymás közti érintkezésében még inkább ez a helyzet. Amit a gyakorlati életben emberismeretnek nevezünk, és ami minden együttműködés nélkülözhetetlen mozzana-

1. Goethe: Maximen und Reflexionen. Jubiläumsausgabe. 39. köt. 86.

ta, az az esetek többségében – különösképpen ha tudatossá válik – az analógiák ilyen spontán alkalmazásán alapul. Goethe, azon kevés gondolkodók egyike, aki az ilyen életmegnyilvánulásokat is kategóriáikkal összefüggésben vizsgálta meg, többek között ezt mondja az analógia szerepéről: „Az analógiák segítségével történő közlést hasznosnak is, kényelmesnek is tartom: az analóg eset nem akar tolakodni, nem akar semmit sem bizonyítani; szembehelyezkedik valamivel, anélkül hogy összekapcsolódna vele. Több analóg eset nem egyesül zárt sorba, olyanok, mint a jó társaság, amely mindig többre ösztönöz, mint amit ad."[2] Vagy másutt: „Nem kell szidni azt, aki analógiákban gondolkodik: az analógiának az az előnye, hogy nem zár le semmit, és tulajdonképpen sosem a végsőre tör."[3]

Mindez természetesen csak azt határozza meg, hogy mik az analógia hatékonyságának végletes pólusai a mindennapi gondolkodásban. A tágas és változatos térköz kitöltését itt nem tekintjük feladatunknak. Annyi azonban e jelzésekből is látható, hogy az analógia és a belőle létrejövő analógiás következtetés azok közé a kategóriák közé tartozik, amelyek a mindennapi életben keletkeznek, mélyen benne gyökereznek, kapcsolatukat a valósághoz, a visszatükrözés módját és a gyakorlatba való közvetlen átváltását spontánul és gyakran e szükségleteket túlhaladóan adekvát módon fejezik ki, és amelyek ezért – ahogyan önmagukban léteznek, ahogyan e talajból kinőnek – szükségszerűen csillámlóak és kétértelműek: egyrészt rugalmasság van bennük, a feltétlen bizonyosság hiánya – már Goethe szerint is ez a pozitív jelentőségük a mindennapi életben –, másrészt és ugyanakkor bizonyos elmosódottság is jellemző rájuk, amely fogalmilag, kísérletileg stb. egyaránt megtisztítható, és ekkor a tudományos gondolkodás irányába vezet, de meg is állhat, sőt önkényesen rögződhet, és ilyenkor a szofizmusba vagy az üres fantasztikumba szokott torkollni.

Goethe az analógiának a valóság visszatükröződésében elfoglalt helyét más oldalról világítja meg, amikor ezt mondja: „Min-

2. I. m. 39. köt. 87.
3. I. m. 4. köt. 231.

den létező az összes létező analogonja; ezért látjuk a létezést egyidejűleg elkülönültnek és összekapcsoltnak. Ha túlságosan követjük az analógiát, akkor minden azonosan egybeesik: ha kerüljük, akkor minden szétszóródik a végtelenbe. Mindkét esetben kátyúba jut a gondolkodás, egyszer, mert túl eleven volt, másszor, mert megölték."[4] A tévedésekhez legkönnyebben közvetlenül az analógia könnyelmű túlfeszítése vezet; azt is látjuk itt, hogy ellentéte, minden még nem megalapozott hasonlóság pedáns tagadása szintén torzításokhoz vezethet. Ez az analógiáknak a mindennapi életben megmutatkozó kedvező hatékonysága és a tudományos gondolkodás kifejlődése szempontjából egyaránt fontos. Azonban Goethének ezek a fejtegetései, akárcsak a korábbiak, arra is rámutatnak, hogy miként vezethet a világ analógiák formájában történő megragadása az esztétikai visszatükröződés irányába. Most csak arra utalhatunk, hogy az analógia hanyagsága és rugalmassága, amit Goethe kiemelt, épp a művészi hasonlat számára kedvező talaj. Mivel itt a hasonlóság sohasem veszti el kapcsolatát a szubjektummal, és mivel az analógia egyáltalán nem lép fel azzal az igénnyel, hogy segítségével két tárgyat vagy a tárgyak két csoportját akárcsak megközelítő teljességgel meg lehessen határozni, egy s más, ami tudományosan elvetendő lenne, itt egyenesen a javára válhat. Noha természetesen itt is a valóság helyes visszatükröződése az előfeltétel, csakhogy ez minőségileg másképp megy végbe.

4. I. m. 39. köt. 68.

Goethe e problémával kapcsolatban lényegesen konkrétabban foglal állást *Színelmélet*-ében, többek között már azzal is, hogy e most tárgyalt kérdésnek egy egész fejezetet szentel, és ezt a jellemző címet adja neki: *A szín érzéki-erkölcsi hatása.* Goethe fejtegetései messze túlhaladnak Kantén, már csak azért is, mert a természeti és társadalmi tartalmak egyesülését, amelyet mindketten megállapítottak, nem egyszerűen fiziológiai oldalukról veszi, hogy azután direkt módon az erkölcsi szférába csapassa át, hanem legalábbis példáiban sejteti, ha tudatosan, módszertanilag nem is dolgozza ki, hogy a két tényező között kölcsönhatás van. Így például arról beszél, hogy „az uralkodók féltékenyek a bíborvörösre"[1], vagy ezt mondja: „A fekete szín a velencei nemest bizonyára a republikánus egyenlőségre emlékeztette"[2] stb. Sőt, a színek allegorikus használatának tárgyalásakor hangsúlyozza: „Ebben több véletlenszerű és önkényes, sőt mondhatnánk, konvencionális mozzanat van, mivel először a jelkép értelmét kell számunkra hátrahagyni, mielőtt megtudjuk, mit is jelent, milyen viszonyban áll pl. a zöld színnel, amelynek a reményt osztották ki."[3] De ha a „színek" ilyen „érzéki-erkölcsi hatásai" lehetségesek – és a néprajz megmutatja, hogy ilyen hatások már nagyon korán fellépnek –, akkor nyilvánvaló, hogy a két, magában véve különnemű tényező egymás mellé való rendelésének semmiképp sem kell egyértelműnek lennie. Tudjuk

1. Goethe: Farbenlehre. Didaktikus rész. 797. sz.
2. I. m. 843. sz.
3. I. m. 917. sz.

például, hogy sok népnél a fekete a gyász színe, de nem kevésnél a fehér foglalja el a helyét, és a gyász érzéki-erkölcsi hatását közvetlenül más színek is kiválthatják. Goethe persze nem áll meg *színelméletében* az egyszerű színeknek és kiegészítőjüknek a hatásánál. Abban is messze meghaladja Kantot, hogy számára egy szín sem alkot végérvényes metafizikai egységet. Ellenkezőleg, jelentéktelen árnyalatok, sőt annak az anyagnak a természete is, amelyre a színt felkenik, ellenkezőjére fordíthatja az erkölcsi hatást. Elegendő, ha példaként a sárgáról szóló fejtegetéseit idézzük: „Egy csekély és észrevehetetlen mozgás a tűz és az arany szép benyomását a szenny érzésévé változtatja át, és a tisztesség és gyönyör színe a szégyen, az undor és a kényelmetlen feszengés színévé alakul."[4] Mindebből az következik, hogy az egyes színek hatása már a fiziológiai színezés szakaszaiban sem egyszerűen és direkt módon fiziológiai, hanem az őket alkalmazó nép társadalmi fejlődése következtében különböző módon jelentésmegterheléshez jutnak. Kiegészítő voltuk, mint normális szerkesztési módszerük a fiziológián alapul ugyan, de nyilvánvaló, hogy hatásukban a társadalmi szokás és hagyomány által rögzített asszociációk nem elhanyagolható szerepet játszanak.

4. I. m. 771. sz.

HEGEL FORDULATA AZ ESZTÉTIKÁBAN

AZ IFJÚ HEGEL KULTÚRFILOZÓFIÁJA

Hegel objektív idealizmusa a legmagasabb filozófiai kifejezése a polgári gondolkodás 1789 és 1848 közötti periódusának. Tetőpontja abban a kettős értelemben, hogy ebben a filozófiában a filozófiai gondolkodás legmagasabb, addig elért színvonalán összegződnek az emberiség évezredes fejlődésének gondolati és módszertani eredményei, és hogy egyúttal, ettől elválaszthatatlanul, az addig legmagasabb színvonalon mutatkozik meg benne e fejlődés ellentmondásossága, valamennyi, e fejlődés által megoldatlan és megoldhatatlan ellentmondás. Hegel egyedülálló helyzete e periódusban azon nyugszik, hogy az ő filozófiájában vált az emberiség történelmében először tudatossá *magának a létezésnek ez az ellentmondásossága,* mint a filozófia középponti problémája.

A társadalmi élet objektív, mind megoldhatatlanabbá váló ellentmondásai e periódus minden nagy ideológusánál fellépnek. Sőt, egy egész sor konkrét ellentmondás más gondolkodóknál reálisabban, igazsághűbben tükröződik gondolatilag, mint magánál Hegelnél. De ezeknél a gondolkodóknál az ellentmondásosság csak objektíve, csak magánvalóan van meg; az igazságot valamennyien, mint Marx mondja, „az ellentmondások trágyája közepette"[1] keresik, a talált ellentmondásokat rettenthetetlen igazmondással kimondják, de maga az ellentmondás nem jut a tudatukba, mint az objektív létezés alapzata. (Hegel mellett Fourier e periódus egyetlen jelentős gondolkodója, akinél ez az ellentmondásosság többé-kevésbé tudatos formában jelenik meg.) Amellett

1. Marx: Értéktöbblet-elméletek. III. rész. Bp. 1963, 73.

a társadalmi fejlődés megoldhatatlan ellentmondásosságának – mely a tőkés társadalom ellentmondásaiban csúcsosodik ki – a felismerése arra kényszeríti Saint-Simont, Fourier-t és Owent, hogy túlmenjenek a kapitalizmus kritikáján, egy új társadalom követeléséhez űzi őket, mely ezeket az ellentmondásokat a társadalmi valóságban meg fogja oldani, a szocializmushoz űzi őket.

Ricardo, a tőkés gazdaság utolsó és legkövetkezetesebb rendszerbe foglalója, az anyagi termelőerők fejlődését, mint az emberi haladás alapzatát, olyan határozottsággal állítja a középpontba, amilyet előtte senki sem tanúsított. De habár Ricardo rendszere a felszínen a legszigorúbban zárt, habár ő maga minden romantikus szentimentalizmussal szemben a haladás szükségszerű útjaként védelmezi az anyagi termelőerők tőkés fejlődési módjának legborzasztóbb és legembertelenebb következményeit is, nála is megnyilatkozik a polgári kultúrának az a belső ellentmondása, melynek fellépése nemcsak a burzsoázia társadalmi vezető szerepének végóráját jelzi világosan, hanem arra is rámutat, hogy a burzsoázia osztálya mindenkor meghasonlott és problematikus szerepet játszik egy olyan társadalmi fejlődésben, amelyet ő maga kezdeményezett, amelyből anyagi fellendülése, társadalmi vezető funkciója származott.

Nem akarunk itt a ricardói értéktan ellentmondásairól szólni, amelyekből Ricardo iskolájának felbomlása idején a proletariátus első ideológusai már közvetlenül szocialista következtetéseket vontak és vonhattak le. Csak arra az ellentmondásosságra utalunk, amely Ricardónak azzal kapcsolatos állásfoglalásában mutatkozik, hogy mi a burzsoázia szerepe az anyagi termelőerőkből fakadó haladásban, és amelyet Marx mélyen és pregnánsan jellemzett: *„A termelést a termelés végett* akarja, és *joggal.* Ha azt akarná valaki állítani, mint Ricardo szentimentális ellenfelei tették, hogy a termelés nem mint olyan, a cél, akkor elfelejti, hogy a termelés a termelés végett nem egyéb, mint az emberi termelőerők kifejlődése, tehát az *emberi természet gazdagságának kifejlődése mint öncél* ... Hogy az *emberi* nem képességeinek ez a kifejlődése, bár eleinte az emberi egyedek, sőt emberosztályok többségének rovására megy végbe, végül áttöri ezt az antagonizmust, és egybeesik az egyes egyed kifejlődésével, hogy tehát az egyéniség

magasabb kifejlődése csak olyan történelmi folyamat árán vásárolható meg, amelyben az egyedeket feláldozzák, ezt nem értik meg... Ricardo kiméletlensége tehát nemcsak *tudományosan becsületes* volt, hanem *tudományosan kötelező* is álláspontja számára. De azért számára egész közömbös is, hogy a termelőerők továbbfejlődése földtulajdont üt-e agyon vagy munkást... Ha Ricardo felfogása egészében az *ipari burzsoázia* érdekében áll, akkor csak *mert* és *amennyiben* ennek érdeke egybeesik a termelésnek vagy az emberi munka termelő kifejlődésének az érdekével. Ahol ellentétbe kerül vele, ott Ricardo éppoly *kiméletlen* a burzsoáziával szemben, mint egyébként a proletariátussal és az arisztokráciával szemben."[2]

E korszak nagy realista írója, Balzac, az *Emberi Színjáték*-ban foglalatát adja mindazon tragikus, tragikomikus és komikus ellentmondásoknak, amelyek a polgári társadalom talaján keletkeznek, és elevenen kifejezésre jutnak az emberek kapcsolataiban. Balzac roppant, átfogó társadalomképe óriás freskó, amelyben összefoglalóan ábrázolódik a kapitalizmus „szellemi állatvilága" a maga egész ocsmányságában, valamennyi ellentmondásával, valamennyi áldozatával, az embertelensége ellen vívott valamennyi hősies és hiábavaló harccal egyetemben. Ricardo és Balzac nem voltak szocialisták, sőt szubjektíve tekintve a szocializmus ellenfelei voltak. De objektíve a kapitalizmus Ricardo nyújtotta gazdasági elemzéséből, a kapitalizmus világának Balzac megteremtette írói ábrázolásából az új világ létrejöttének szükségszerűsége éppolyan plasztikusan kitűnik, mint teszem, abból a szatirikus kritikából, amelyet Fourier adott a kapitalizmusról.

Goethe és Hegel ennek a polgári társadalom ideológiai fejlődése során bekövetkező utolsó, ellentmondásos és tragikus virágzásnak a kezdetén állnak. A *Wilhelm Meister* és a *Faust*, *A szellem fenomenológiája* és az *Enciklopédia* ama monumentális alakzatok részeit alkotják, melyekben e fejlődés végső erői összefoglalódnak, hogy költőileg vagy gondolatilag kifejezésre juttassák tragikus ellentmondásosságukat. Goethénél és Hegelnél a polgári fejlődés hőskorának visszfénye még világosabban látható, mint

2. Uo. II. rész. Bp. 1961, 100–101.

mondjuk, Balzacnál, akinél ez a kor már csak úgy jelenik meg, mint az uralomra jutott kapitalizmus végleges és borzalmas prózájának fényes előtörténete. Különösen a fiatal Hegel áll – a hőskor végéig, Napóleon bukásáig – ezen átmeneti kor hősiességének és hősi illúzióinak közvetlen befolyása alatt. „De bármily kevéssé hősies is a polgári társadalom, mégis hősiességre, önfeláldozásra, terrorra, polgárháborúra és népek csatáira volt szükség ahhoz, hogy világra jöjjön."[3] Különösen a fiatal Hegelnek nem akaródzik a kibontakozó és kiteljesedő polgári társadalom elismerése közben figyelmen kívül hagyni keletkezésének hősi voltát. Jobban mondva: nem akarja elismerni azt a tényt, hogy ez az egész hősiesség csak arra való volt, hogy a tőkést a világ uralkodójává tegye.

A fiatal Hegel mély, idealisztikus ellentmondása éppen abban áll, hogy ő – aki felfedezte az új, valóságos teleológiát az emberi tevékenységben – korának tragikus teleológiáját nem tudta és nem akarta megérteni. Megfordítja eszköz és cél viszonyát. A valóságban a francia nép összes hősies erőfeszítése, Marat-tól Napóleonig, összes nagy alakjának tettei közvetlenül csak oda vezettek, hogy a feudális társadalom romjain megalapozzák a kapitalizmus uralmát, a fiatal Hegel viszont olyan történetfilozófiát akar erőnek erejével kiépíteni magának, amelyben a kapitalizmus által béklyóiktól megszabadított termelőerőknek, a kibontakozott polgári társadalom létrejöttének arra kell szolgálnia, hogy megteremtse egy új hőskornak, az emberiség új kulturális fellendülésének alapzatát.

Hegelnek ebben az idealisztikus tévedésében, a társadalomtörténelmi összefüggéseknek ebben az idealista fejük-tetejére-állításában azonban mély humanista igazság, a kapitalizmus mély, habár ellentmondásos kritikája rejlik. Ha Hegel nem tud beletörődni, hogy az egész emberi fejlődés, minden küzdelmével és áldozatával együtt, csak arra való volt, hogy végérvényesen megalapozza a Nucingenek, Tailleffer-ek és Kellerek tőkés érdekeinek uralmát az emberiség felett, ha ebben az uralomban az egész emberiség mélységes lealacsonyodását látja, és hősi utópiát költ,

3. Marx: Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája. Marx és Engels Művei. 8. köt. 106.

hogy kiutat mutasson az emberi fejlődés e gyalázatos lezárásából, akkor ebben a kapitalizmus elleni mély tiltakozás rejlik, amely objektíve, Hegel tudta nélkül, akarata ellenére, ugyanúgy túlmutat a kapitalizmus látóhatárán, ahogy objektíve túlmutattak ezen a látóhatáron Ricardo gazdasági elemzései, a legitimista royalista Balzac költői megformálásai.

Hegel jelentéktelen gondolkodó, szentimentális, romantikus utópista lett volna, ha következetesen végigviszi ezt a tiltakozását a kapitalizmus kultúrája ellen, a burzsoázia politikai és kulturális vezető szerepe ellen a polgári társadalomban. Gondolkodói nagysága, filozófiájának termékenysége, jövőbe mutató volta éppen a következetlenségén nyugszik, álláspontja ellentmondásosságán, azon, hogy ő is, mint Ricardo, „az ellentmondások trágyája közepette" keresi, és részben meg is találja az igazságot. Mert a tőkés kultúra e hegeli kritikájának vizsgálatakor sohasem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a tőkés fejlődés elkerülhetetlensége és haladó mivolta alkotta Hegel történetfilozófiájának kiindulópontját és módszertani középpontját.

Mégpedig korántsem szűk „ökonomisztikus" értelemben. Hegel kultúrfilozófiája éppenséggel azon alapul, hogy csak az új kor, a modern polgári társadalom alakította ki az embernek azt az egyéniségét, amelynél fogva a jelenleg elért fejlődési szakasz az emberi kultúra minden területén fölényben van az ókorral szemben, az ókor politikai és kulturális életének minden nagyszerűsége ellenére. És a hegeli koncepcióban ez a modern egyéniség nem természeti termék, nem „szerves" valami, ahogy a romantikusok vélik, akik az egyéniségnek ezt a „szervességét" mereven szembehelyezik a tőkés fejlődés emberileg romboló és szétdaraboló hatásaival. Éppen ellenkezőleg: ez az egyéniség Hegel szemében ennek a társadalmi fejlődésnek a szükségszerű eredménye, filozófiailag kifejezve: a szükségszerű eredménye az ember előrehaladó és a modern polgári társadalomban csúcspontját elérő „önelidegenedésének". A Hegel kultúrfilozófiájában jelentkező ellentmondásnak tehát *nincsen köze semmiféle romantikus antikapitalizmushoz.* Ez az ellentmondás sokkal mélyebb; igenli a kapitalizmushoz vezető gazdasági fejlődés szükségszerű és haladó voltát, minden szörnyűséges következményével egyetemben, melyek

előtt Hegel soha nem hunyja be a szemét (gondoljunk a kapitalizmusbeli szegénység és gazdagság hegeli ábrázolására), és ugyanakkor szenvedélyesen küzd az ember lealacsonyítása ellen, lefokozása és megrontása ellen, amelyet ez a fejlődés éppoly szükségszerűen magával hoz.

A Hegelnél itt napvilágra kerülő ellentmondások tehát dialektikus továbbvitelét jelentik azon kritikáknak, amelyeket a felvilágosodás kori nagy angol közgazdászok, különösen Ferguson és Adam Smith gyakoroltak a tőkés munkamegosztás és kulturális következményei felett. Az ókor kultusza a reneszánsztól a napóleoni korszakig, az ókor eszménnyé emelése a tőkés fejlődés ezen ellentmondásának objektív megoldhatatlanságán nyugszik. Az összes utópiák, amelyek az ókort politikailag, kulturálisan vagy művészileg meg akarták valósítani, meg akarták újítani, annak reményén alapulnak, hogy leküzdhetik a modern életnek ezt az ellentmondását, azt, hogy az emberi termelőerők fejlődése megsemmisíti az embert.

Ricardo közgazdászi nagysága azon alapult, hogy ezt az ellentmondást vasköveteséggel ignorálta; vagyis megállapította ugyan az összes tényeket, amelyekben ez az ellentmondás kifejezésre jutott, de kitartott a mellett a gondolat mellett, hogy az anyagi termelőerők fejlődése haladó mivoltának mindezen ellentmondásokon keresztül érvényre kell jutnia. És csakugyan érvényre jut, ebben igaza van Ricardónak; de csak a szocializmusban és nem a kapitalizmusban jut érvényre, ebben áll Ricardo történelmi tévedése. De világosan látható, hogy e tévedéshez való, ilyen szívós ragaszkodás nélkül soha nem érte volna el gondolatának ezt a jövőbe – egy számára szükségképp ismeretlen jövőbe – mutató erejét.

Hegel ezt az ellentmondást az ellenkező, a kultúrfilozófiai oldaláról közelíti meg. Ez azonban mit sem változtat azon a tényen, hogy igazságnak és tévedésnek ez a dialektikus keveréke az ő gondolkodásában más módon éppúgy megvan, mint Ricardónál. Az ókornak a modern korral szembeni fölénye éppen ennek az ellentmondásnak a kifejeződése. Ferguson nagyon pregnánsan fogalmazta meg az ellentmondást: „Ha az egyenlő jogra és egyenlő szabadságra támasztott igények oda torkollnak, hogy mindegyik

osztályt egyaránt lesüllyesztenék szolgává és zsoldossá, akkor helóták népe maradnánk, és nem volna közöttünk többé szabad polgár."[4] Ez a fiatal Hegel történetfilozófiája is. És gondolkodói jelentősége éppen abban áll, hogy mint láttuk – az ókor ilyen értékelése ellenére, annak felismerése ellenére, hogy a tőkés társadalom olyan, amilyen –, a frankfurti válság óta rendíthetetlenül kitartott amellett, hogy az ókor visszahozhatatlanul elmúlt, hogy többé nem mintaképe az emberiség fejlődésének, hogy az emberi fejlődés a termelőerőknek a kapitalizmus általi kibontakoztatásában érte el csúcspontját. Ez a csúcspont mármost Hegel szemében tragikus-dialektikus ellentmondásossággal e fejlődés középponti alakjának semmisségében: a burzsoá semmisségében fejeződik ki.

„Tragédia az erkölcsi szférában" – így nevezi Hegel a természetjog-tanulmányának egyik rövid, igen homályosan megírt szakaszát, amely közvetlenül csatlakozik a tőkés társadalom keletkezésének szükségszerűségéről és e társadalomnak az ókorral szemben történelmileg haladó voltáról szóló, az imént tárgyalt fejtegetésekhez. E szakasz kevés számú megjegyzésében mármost Hegel össze akarja foglalni a kultúrának ezt a kapitalizmusbeli ellentmondását, amelyet az előbb körvonalaztunk, mégpedig olyan formában teszi ezt, amely a kérdést örök ellentétként mutatja be az emberiség fejlődésében azáltal, hogy Hegel bizonyos fokig megfosztja történelmiségétől az ellentmondást, habár ókori és modern megoldását élesen különválasztja.

Ezek a fejtegetések a leghomályosabbak közé tartoznak a fiatal Hegel írásaiban. Az idealista túlfeszítettség itt a legkülönbözőbb tekintetekben közvetlenül és szembeszökően látható. Mindenekelőtt, mint már hangsúlyoztuk, a sajátosan modern konfliktust Hegel örök konfliktussá teszi. Az ember bourgeois-vá és citoyenné való „megkettőződése" úgy jelenik meg, mint a szellemnek a tragédiában tételezett és megőrizve megszüntetett örök kollíziója önmagával. Hogy a konfliktusnak ezt a megörökítését végbevihesse, Hegel a bourgeois-ként való életet „természetté", „földalat-

4. Ferguson: Abhandlung über die Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft. Jéna 1904, 261. Vö. An Essay on the History of Civil Society. IV. rész. 2. szakasz. Edinburgh 1767, 285.

tivá" misztifikálja. Az ember citoyen-oldala ezzel szemben úgy jelenik meg, mint az e felett a „földalatti" felett diadalmaskodó és vele mégis szétbonthatatlanul összekötött „fény". A szellemnek ez a „megkettőzött természete", ennek az ellentmondásnak ez az örök tételezése és megőrizve megszüntetése alkotja „a tragédiát az erkölcsi szférában". „Ez nem egyéb, mint kivitelezése az erkölcsi szférában lezajló tragédiának, melyet az abszolútum örökkön játszik önmagával, úgyhogy örökkön megszüli magát az objektivitásba, ilyenképpen ezen alakjában átadja magát a szenvedésnek és a halálnak, és hamvaiból felmagasztalódik. Az isteninek a maga alakjában és objektivitásában közvetlenül egy megkettőzött természete van, és élete e természetek abszolút egy-volta."[5]

A tragédia ellenére, sőt éppen a tragédia révén fog találni és kell hogy találjon Hegel megoldást. Nemcsak az összeütközés örök, hanem a megőrizve megszüntetése is. Az objektív idealizmusnak az azonos szubjektum-objektumban való szükségszerű kicsúcsosodása egyrészt ellentmondások (köztük reálisan megszüntethetetlen ellentmondások) megszüntetésének a misztifikált gondolati formája, másrészt a filozófiai felépítés – mely e nélkül az azonos szubjektum-objektumban való kicsúcsosodás nélkül lehetetlen – úgyszintén egy ilyen megoldás felé hajt: a szellemben minden ellentmondásnak el kell jutnia a megszűnéshez, ha tudjuk is, hogy Hegelnél a megszüntetés célja sokkal inkább a megszűnés folyamata, mintsem a megszüntetettség állapota volt.

Az ellentmondás megszüntetésének társadalmi tartalmát már ismerjük: ez a gazdaságnak történelmileg különféle „megzabolázása" az állam által, alárendelése a teljesen kibontakozott, valóban társadalmi ember érdekeinek. A „tragédia az erkölcsi szférában" Hegel szerint történelmileg a legkülönbözőbb formákban játszódik le. Az ókor szép megoldásának le kellett tűnnie. Jelenkora szempontjából azt reméli Hegel, hogy „a párizsi . . . nagy államjogtanár"[6] új megoldást fog találni: a kapitalizmus úgy je-

5. Hegels Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie. Kiadta G. Lasson Lipcse 1923 (a továbbiakban: Lasson). 380.

6. Hegel Niethammerhoz. 1807. aug. 29.; Briefe von und an Hegel. Lipcse, 1887. 130.

lenik meg, mint anyagi bázisa, mint szolgája az új hősi korszaknak. A Napóleon-illúziók itt az idealista dialektikával egy sajátszerű szerves egységbe olvadnak. Az ellentmondás megoldásának ez a formája zárja le Hegel ifjúkori fejlődését. Az ókor megújulásába vetett remények összeomlása idézte elő Hegel frankfurti válságát. Ezeket az új reményeket, amelyek *A szellem fenomenológiájá*-ban találták meg legpatetikusabb kifejezésüket, összeomlásuk után – Napóleon veresége következtében – mély rezignáció váltja fel, realisztikus beletörődés a kapitalizmus végérvényesen beköszöntött prózájába. De tárgyilag-tartalmilag ez a megoldatlan, csak látszólagosan megszüntetett ellentmondás mindig a középponti problémája marad a kapitalista kultúra hegeli filozófiai felfogásának.

A tragédia tárgyalását Hegel a természetjog-tanulmányban kiegészíti ugyanazon probléma komikai megoldásának rövid bemutatásával. Az ókori és a modern megoldások itt is különbözően állnak egymás mellett, az ókor itt is a szépség legcsodásabb színeiben ragyog, s mégis lehanyatlott, míg a jelenkor aktuális feladata a komédiában a modern konfliktusok prózai tételezése és megoldása. Ez az „erkölcsi szférában lejátszódó komédia" abban fejeződik ki, hogy a polgári mindennapi élet a világszellem valóságos tettei alkotta nagy háttér előtt kicsinyes és nevetséges, hogy ellentét mutatkozik e konfliktusoknak magában az életben jelentkező szubjektív komolyságával, szubjektív fontosnak-tartásával. „Más oldalon van azonban a *másik komédia,* melynek bonyodalmai sors nélküliek és igazi harc nélküliek, mert az erkölcsi természet fogva van azokban. A csomók itt nem játékos, hanem ernez erkölcsi törekvés számára komoly, a néző szemében azonban komikus ellentétekben hurkolódnak össze; s a menekvést ez ellen jellem és abszolútság valamiféle affektálásában keresik, mely folyvást megcsalatva és lefokozva találja magát."[7]

Nagyon könnyű dolog megállapítani és kritizálni az ilyen gondolatmenetek idealista elrugaszkodottságát és misztifikációját. Mi rejlik azonban reálisan e mögött az elrugaszkodottság mögött? Mindenekelőtt a német burzsoázia politikai semmisségének kri-

7. Lasson. 383.

tikája, amely persze kiszélesedik egyáltalában a burzsoá kritikájává. Már tudjuk, hogyan fakadt Hegelnek ez a szemlélete a Napóleon-illúzióból és a német viszonyok igen realisztikus megfigyeléséből, éppúgy ismeretes előttünk, hol szab határt Hegel szemléletének az, hogy értetlenül állt a demokrácia problémáival, az alulról jövő tömegmozgalmak politikai és kulturális termékenységével szemben.

De mindezen illúziói és korlátai ellenére Hegel a polgári társadalom fejlődésének egy olyan oldalába talál, amely csak a későbbi XIX. században jelenik majd meg valódi plaszticitással, tudniillik abba, hogy a burzsoázia, mindenekelőtt a német, képtelen a gazdasági hatalmát, a gazdaságban vitt vezető szerepét az őt gazdaságilag megillető politikai hatalom megszerzésére felhasználni. Engels 1870-ben így ír a burzsoáziának erről a jellemvonásáról: „Éppen a burzsoázia sajátossága minden korábbi uralkodó osztállyal szemben az, hogy fejlődése során olyan fordulóponthoz érkezik, amelytől kezdve hatalmi eszközeinek, mindenekelőtt tehát tőkéjének bármilyen további növekedése csak arra jó, hogy egyre képtelenebbé tegye őt a politikai uralomra."[8] Már Engelsnek ezek a megjegyzései is – melyek közvetlenül a német burzsoáziára vonatkoznak – általánosítást tartalmaznak egyáltalában a burzsoáziára. Egy történelmi materializmusról szóló tanulmányában ezt az általánosítást még határozottabban végbeviszi: „Úgy látszik, a történelmi fejlődésnek törvénye, hogy a burzsoázia egyetlen európai országban sem tudja – legalábbis nem hosszabb időre – a politikai hatalmat oly kizárólagos módon kezébe keríteni, mint ahogy a feudális arisztokrácia a középkor folyamán kezében tartotta."[9]

Magától értetődőleg Hegelnek nem lehetett meg semmiféle világos bepillantása ebbe a tényállásba, hiszen Engels mindegyik megállapítása a mindinkább megerősödő proletariátus vonatkozásával kapcsolatos, Hegel pedig még mit sem tudott a burzsoázia és proletariátus közötti osztályharcról és annak következményeiről

8. Előzetes megjegyzés a Német parasztháború második kiadásához. MEM. 16. köt. 384. k.

9. Bevezetés a Szocializmus fejlődése angol kiadásához. MEM. 20. köt. 603.

az államhatalomra és a kultúrára nézve. Ennek ellenére Hegelnek a burzsoázia „politikai semmisségét" illető megállapításában – melyet összekapcsolt azzal a megállapítással, hogy a burzsoázia gazdasági hatalma állandóan növekszik, és e hatalom alapzata általánosságban progresszív – ott van egy sejtés, amely helyesen előlegez igen sokat abból, ami a későbbi történelem folyamán bekövetkezett, amely helyes előérzettel rátapint arra, ami sajátosan ellentmondó a burzsoáziának a polgári társadalom fejlődése során játszott szerepében.

Szembeszökően idealista vonásként állapítottuk meg az előbb az „erkölcsi szférában lejátszódó tragédia" hegeli ábrázolásában, hogy ezt a sajátosan modern konfliktust Hegel örök ellentétté fokozza az abszolútumban. De ez a túlfokozás is magában foglalja egy valóságosan meglevő ellentmondás megsejtését az emberi képességek valóságos kibontakozása és a gazdasági tevékenység között minden osztálytársadalomban. Amennyiben az emberi nemről mint egészről van szó, kétségtelenül a munka az emberi fejlődés alapzata; a nembeli fejlődés általánosságában azonban Hegel sem lát itt ellentmondást. Ez az ellentmondás csak akkor kezdődik, amikor tekintetbe vesszük az egyén emberi képességeinek a különböző osztálytársadalmakban létrejövő fejlődését. Akkor ugyanis kitűnik, hogy a történelemben végbemenő nagy emberi és kulturális kibontakozások – egyéni hordozóik szempontjából nézve – ellentétben állnak az embernek a gazdasági tevékenység alá, az általa diktált munkamegosztás alá történő besorolásával.

Az ókor virágkorában meglevő szigorú szétválás – a hegeli szóval szólva – „földalatti" gazdasági bázis között, amelyet a nem-szabadok munkája biztosít, és az ezt a bázist csak kihasználó szabadok között, ez azok közé a mozzanatok közé tartozik, amelyek az ókori kultúrát félrevezetően csábító fényben mutatták meg. Persze becsületes gondolkodók számára csak addig, amíg illúziókat táplálhattak e szigorú szétválás reális társadalmi és gazdasági jellegét illetően. Az imént idéztük a felvilágosító Ferguson mondását, aki a modern fejlődésben nem azt látja, hogy a szabadok és rabszolgák közötti éles szétválasztás eltörlése az emberiség általános felszabadításához vezet, hanem azt, hogy minden ember

helótává válik, vagyis hogy az emberi képességeket és az emberi személyiség kibontakozását általánosan lealacsonyítja a gazdasági tevékenységnek a társadalom valamennyi tagjára való általánosodása. Hegel – aki, mint ismételten megmutattuk, távol állt minden romantikus szentimentalitástól, aki soha nem becsülte alá a tőkés fejlődés jelentőségét és progresszivitását – éles polémiában van az emberek gazdasági tevékenységének azzal a kulturális értékelésével, amelyet a klasszikus gazdaságtan, valamint annak epigonjai és kritikusai adtak.

Adam Smith történeti tárgyalása során Marx széles elemzést ad arról a nagy vitáról, amely egész Európa gazdaságtani irodalmában a termelő és nem-termelő munka Smith-féle fogalmáról zajlott, s amelyben vezető szerepet játszottak a direktórium és a konzulátus (Garnier) és a császárság (Ferrier és Ganilh) gazdaságtani ideológusai. Maga Smith – mint egyáltalában a burzsoázia a maga forradalmi korszakában – a társadalomban minden nemgazdasági tevékenységet a termelés faux frais-jének, improduktív mellékköltségének tekintett, melyet a termelőerők fejlődése okából a feltétlenül szükséges minimumra kell csökkenteni. (Nyilvánvaló e szemléletek rokonsága Ricardo korábban idézett nézeteivel.)

Ennek megfelelően a nem-termelő munka különböző formáit az összes nagy közgazdászok cinikus-forradalmi egyenlősítéssel kezelik. Marx pl. a következő fejtegetéseket idézi Adam Smithtől: „Ezek a köz *szolgái,* és a *más emberek iparkodása* által létrehozott évi termék egy része tartja el őket... Ugyanebbe az osztályba sorolandók... papok, jogászok, orvosok, mindenfajta írástudók; színészek, bohócok, zenészek, operaénekesek és táncosok stb." Marx mármost a következőképpen kommentálja Smith e fejtegetéseit: „Ez a még forradalmi burzsoázia beszéde, azé, amely még nem vetette alá magának az egész társadalmat, az államot stb. Ezeket az – ősi, tisztelet övezte – transzcendens foglalkozásokat, uralkodót, bírákat, tiszteket, papokat stb., az általuk létrehozott régi ideológiai rendek összességét, tudósaikat, magistereiket és papjaikat *gazdaságilag* egyenlővé teszi saját lakájainak és mulattatóinak csapatával, mint ahogy ő és a henyélő gazdagság – a földbirtokos nemesség és a henyélő tőkések – tart-

ják el őket. Ezek pusztán a köz *szolgái*, mint ahogy a többiek a burzsoázia szolgái. *Más* emberek *iparkodásának* termékéből élnek, tehát az elkerülhetetlen mértékre kell őket redukálni."[10]

Ez a világos forradalmi álláspont – melynek tartalma a termelőerők mindenáron való fejlődésének később Ricardo által proklamált követelése – megváltozik a burzsoázia ideológusainál, miután az, többnyire különféle kompromisszumok alapzatán, megszerezte a hatalmat az államban, vagy legalább a döntő befolyást az államhatalomra. Ekkor jön létre az a „művelt" álláspont, amely minden, a burzsoázia számára hasznos vagy kellemes tevékenységet a tőkés társadalomban azzal akar ideológiailag igazolni, hogy rájuk is kiterjeszti a „termelő" fogalmat, hogy ezek munkáját is gazdasági értelemben véve termelőnek fogja fel. Marx csak a legkeserűbb gúnnyal beszél erről a felfogásról, amelyben megkezdődik a klasszikus gazdaságtan világos és szigorú elveinek elmosása, ezeknek a burzsoázia apológiájává változtatása. Idézi Nassau Senior következő megnyilatkozását: „Smith szerint a héberek törvényhozója nem-termelő munkás volt", és hozzáteszi: „Az egyiptomi Mózesről van szó vagy Moses Mendelssohnról? Mózes nagyon megköszönte volna Senior úrnak, hogy Smith-féle termelő munkást csinált belőle. Ezek az emberek annyira rabjai burzsoá rögeszméiknek, hogy azt hiszik, megsértenék Arisztotelészt vagy Julius Caesart, ha nem-termelő munkásoknak neveznék őket. Hiszen azok már magát a munkás címet sértésnek tekintették volna."[11]

Hegel állásfoglalása látszólag mind Smith, mind Smith kritikusai ellen irányul. Valóságos ellentétben azonban csak a burzsoázia e „művelt" apologétáival áll. Hegel egy pillanatig sem gondolt arra, hogy egy általános rendet azzal alapozzon meg, hogy résztvevőit valamilyen kiterjesztett és átvitt értelemben gazdaságilag termelő munkásoknak nevezze. Ellenkezőleg: a rendekkel foglalkozó valamennyi írásában igen élesen hangsúlyozza, hogy az „általános rend" gazdaságilag nem tevékeny, és a második és harmadik rend munkájának gyümölcseiből él. Ez a rend Hegelnél

10. Marx: Értéktöbblet-elméletek. I. rész. i. h. 266.
11. Uo. 252.

éppen azért lehet általános rendde, mert a Smith-féle értelemben nem-termelő.

Amikor mármost Hegel a kulturális és emberi értékelésben minden fényt a gazdaságilag nem-termelő tevékenység oldalán, és minden árnyékot a burzsoázia oldalán lát, akkor olyan problémát vet fel, amelyet Smith és Ricardo egyáltalában fel sem vetettek, mivel számukra, különösen Ricardo számára, az anyagi termelőerők kibontakozása és az emberi nem ezáltal előidézett fejlődése állt az érdeklődés homlokterében. (Ez magától értetődőleg nem jelenti azt, hogy Smith és Ricardo vak volt pl. a tőkés munkamegosztás emberi és kulturális következményeit illetően. Ellenkezőleg, nagyon világosan látják az ebből keletkező problémát, s különösen Smith – Ferguson tanítványa – foglalkozik velük igen behatóan. Mindez azonban feltétel nélkül alá van rendelve szemükben a nagy központi kérdésnek, az anyagi termelőerők fejlődésének.)

Az „erkölcsi szférában lejátszódó tragédia" valóságos magva mármost Hegel számára éppen abban áll, hogy ő teljesen egyetért az anyagi termelőerők fejlődésének Smith-féle koncepciójával, mint ami szükségszerű és haladó, még kulturális értelemben is, mivel Hegel az egyéniség modern, magasabb, kibontakozottabb, szellemibb formáját a legszorosabb összefüggésbe hozza az anyagi termelőerőknek ezzel a – Smith és Ricardo értelmében vett – fejlődésével. Ugyanolyan ridegen, mint Smith és Ricardo, elutasít e fejlődés miatti minden romantikus lamentálást, mint nyomorúságos érzékenységet, amely csak az egyedit és nem az egészet nézi. De ugyanakkor látja – és ezzel Balzac és Fourier érdekkörének és problémafelvetéseinek is közelébe kerül –, hogy az az embertípus, amely a termelőerőknek ezt a fejlődését a kapitalizmusban és a kapitalizmus által kialakítja, a gyakorlati tagadása minden nagynak, magasztosnak és jelentősnek, amit az emberiség fejlődése eddig létrehozott. Két egymással szükségszerűleg összekapcsolt ellentétnek ez az ellentmondása, a haladásnak az emberiség lealacsonyodásával való eme szétválaszthatatlanul ellentmondó összekötöttsége, a haladásnak e lealacsonyodás árán történő megvásárlása: ez a reális magva az „erkölcsi szférában lejátszódó tragédiának".

És ezzel Hegel megint kimond egy nagy és reális ellentmondást

a tőkés társadalomban (bizonyos korlátozásokkal: az összes osztálytársadalmakban). Az a homályos és misztifikált forma, amelyben ez az ellentmondás megnyilatkozik, az az illuzionisztikus megoldás, amelyben az ellentmondás Hegel jénai korszakában feloldódik, nem homályosíthatja el szemünkben azt, hogy Hegel itt a polgári fejlődés egy mély és reális ellentmondását mondta ki, olyan ellentmondását, amelyet a marxizmus nagy megalapozói és képviselői mindig is elismertek.

Makszim Gorkij, a nagy író, a moszkvai írókongresszuson (1934) tartott beszédében így nyilatkozott erről a kérdésről: „Teljes joggal remélhetjük, hogy ha marxisták megírják majd a kultúra történetét, ki fog derülni, hogy eddig *erősen eltúlozták a burzsoázia szerepét a kulturális alkotómunkában* . . . Magában a burzsoáziában nem volt, és nincs is meg a hajlam a kulturális alkotásra, ha ezen nem pusztán az élet külső, anyagi kényelmének szüntelen fejlesztését és a fényűzés fejlesztését értjük. A kapitalizmus kultúrája nem egyéb, mint olyan eljárások rendszere, amelyek fizikailag és erkölcsileg kiterjesztik és megszilárdítják a burzsoázia hatalmát a világ fölött, az emberek, a föld kincsei, a természet energiái fölött."[12]

Gorkij itt csak azt mondta ki, amit Marx ismételten megállapított a burzsoáziának a modern kulturális fejlődésben játszott szerepéről. Érdekes megjegyeznünk, hogy e megállapításai során Marx ellentétként igen gyakran visszanyúl az ókor kultúrájához, hogy helyes megvilágításba helyezze a burzsoázia ideológusainak hitvány embertelenségét, alantas képmutatását. Így pl. beszél ókori írók és gondolkodók illúzióiról, akik a technikai találmányok fejlődésétől, a munka gépesítésétől az emberiség felszabadulását remélték. És kontrasztképpen hozzáteszi: „A pogányok, azok a pogányok! Azok, mint az okos Bastiat és már előtte a még bölcsebb MacCulloch felfedezte, semmit sem fogtak fel politikai gazdaságtanból és kereszténységből. Többek között nem fogták fel, hogy a gép a legbeváltabb eszköz a munkanap meghosszabbítására. Mentegették esetleg az egyik ember rabszolgaságát azzal, hogy ez eszköze a másik teljes emberi kifejlődésének.

12. Gorkij: Az irodalomról. Valóság és irodalom. Bp. 1964. 121.

De a tömegek rabszolgaságát prédikálni azért, hogy néhány faragatlan vagy félművelt parvenüt eminent spinnerré (jeles fonóvá), extensive sausage makerré (nagy kolbászgyárossá), influential shoe black dealerré (befolyásos cipőkenőcs-kereskedővé) tegyenek – erre nem volt meg a sajátosan keresztény szervük."[13]

Ennek a megsemmisítő kritikának, amelyet a szocialista humanizmus nagy gondolkodói gyakoroltak a kapitalizmus embertelenségén és kulturálatlanságán, előfutárai voltak a polgári gondolati fejlődés általunk jellemzett utolsó nagy válságkorszakának jelentős ideológusai. Fourier-nál magától értetődőleg a tőkés kultúra kritikájától a szocializmushoz való átmenet fontos mozzanat e kritika világossága és határozottsága szempontjából. Abban a pillanatban, amikor láthatóvá vált az a távlat, hogy a kapitalizmus gazdasági és kulturális ellentmondásait a szocialista társadalom reálisan feloldja, e távlat fényében maguknak az ellentmondásoknak a mozgása sokkalta világosabban jelenik meg, mint e távlat híján. Ennek ellenére mindenki, aki elfogulatlanul egybeveti Balzac regényeinek társadalomkritikáját Fourier kritikájával, gyakran csodálkozva állapíthatja meg, hogy tények, társadalmi típusok, a tőkés kultúrabeli ellentmondások konstatálásában mennyire rokon a konzervatív költő és az utópikus szocialista.

Goethe és Hegel nemcsak korábbi, kevésbé fejlett szakaszához tartoznak a tőkés ellentmondások kibontakozásának, mint Balzac és Fourier, hanem egyszersmind Németországban élnek, ahol ezek az ellentmondások a valóságban jóval kevésbé élesen és határozottan domborodtak ki. Ennek ellenére Goethe nagy költeményei újra meg újra tükrözik ezeket az ellentmondásokat, közvetlenül is és ellentett, pozitív (olykor némileg utópikus) embertípusok szembeállításával is kritizálja a tőkés kultúrának ezeket a fejlődéstendenciáit.

Hegel, elvont gondolkodó lévén, sokkal nehezebb és kedvezőtlenebb helyzetben van, mint Goethe vagy éppen Balzac. Az ő számára nem lehet elegendő, ha konkrét emberi típusokon átéli és ábrázolja a tőkés kultúra ellentmondásos lényegét, gazdasági

13. Marx: A Tőke. I. köt. MEM. 23. köt. 381.

progresszivitása során kifejezésre jutó kulturátlanságát és kultúraellenességét. Ellenkezőleg, kénytelen magukat ezeket az ellentmondásokat a gondolati általánosítás magaslatára emelni, és a lét ellentmondásaiként filozófiailag kimondani őket. Már gyakran ecsetelt társadalmi helyzete következtében Hegel ennek során csak odáig juthat el, hogy magát az ellentmondásosságot kimondja. Sőt, a módszere rákényszeríti, hogy látszólagos, misztifikált megszüntetést találjon a megoldhatatlan ellentmondásossághoz. De mindezeknek a Hegel számára leküzdhetetlen akadályoknak és gátlásoknak az ellenére a tőkés kultúrának ez az ellentmondásossága nála éppolyan világosan kifejezésre jutott, mint azoknál a nagy költőknél és gondolkodóknál, akikkel együtt ő a lezárója kultúrkorszaka utolsó nagy ideológiai virágkorának.

Ezzel azonban még korántsem merítettük ki az „erkölcsi szférában lejátszódó tragédia" filozófiai tartalmát. Eleddig mindenekelőtt a Hegel által kimondott ellentmondásosság tartalmi oldalát tartottuk szem előtt, és Hegel ábrázolásmódját, a probléma hegeli misztifikálásainak különös formáit egyelőre figyelmen kívül hagytuk. Ha mármost rátérünk a hegeli kérdésfeltevésnek erre az oldalára, tisztában kell lennünk azzal, hogy először is a hegeli ábrázolásmódnak ezek a formális oldalai semmiképpen sem tisztán formálisak, hanem – jó és rossz értelemben egyaránt – kapcsolatban állnak társadalomfelfogásának és egyáltalában filozófiájának fontos tartalmi problémáival. Másodszor, már gyakran meggyőződhettünk arról, hogy Hegel problémafelvetéseiben és megoldásaiban a misztifikációk semmiképpen sem mindig egyszerűen valami hamisat jelentenek. Gyakran persze idealisztikus kiutat képeznek egy Hegel számára társadalmilag vagy filozófiailag megoldhatatlan problémafelvetésből. De igen sok esetben az ilyen látszatmegoldások vagy hamis kérdésfeltevések e misztifikációkban – olykor nem egykönnyen megfejthető módon – mély problémákkal vannak szoros kapcsolatban, melyek valóságos megoldásáig Hegel nem tudott ugyan elhatolni, melyek megoldását azonban gondolatgazdag és ösztönző módon megsejtette. Mindezekben az esetekben tehát konkrétan és élesen meg kell különböztetnünk a hamis mélységet a valóságos mélységtől, mert Hegelnél a kettő gyakran erősen keveredik.

Az „erkölcsi szférában lejátszódó tragédiában" a misztifikálás különös formája mármost e tragédiának olyan felfogása, hogy az emberi, a társadalmi lét fényteli oldalai küzdenek a „földalatti" sötét hatalmakkal. Maga Hegel annak illusztrálására, hogy mire gondol, példaképpen Aiszkhülosz *Oreszteiá*-ját hozza fel, ahol is Apollónnak az Eumeniszek elleni harca a fényvilágos és a „földalatti" hatalmak harcát példázza, és az antik tragédia döntetlen kimenetelének, a bosszuló Eumeniszek megbékélésének arra kell rávilágítania, hogy a társadalmi fejlődés folyamán a két elv egyikét sem lehet végérvényesen legyőzni és megsemmisíteni, hanem egyre megújuló harcuk alkotja éppen az „erkölcsi szférában lejátszódó tragédiát". Ez a tragédia, fejtegeti Hegel, abban áll, „hogy az erkölcsi természet szervetlen természetét, nehogy vele összebonyolódjék, sorsként leválasztja magáról, és szembeállítja magával, és – azt a harcban az isteni lénnyel elismerve a kettő egységeként – megbékél"[14].

Ennek a „földalattinak" Hegelnél igen különböző megjelenési módjai vannak. Ide tartozik mindenekelőtt a család, Hegel szerint a „legmagasabb totalitás, amelyre a természet képes"[15]. Magától értetődőleg, ezzel semmiképpen sem tagadja szerelem, házasság, család stb. társadalmi jellegét. De teljes joggal védekezik pl. Kant barbár házasságelmélete ellen, amelyben teljesen kihunytak az emberek házassági együttélésének összes természeti meghatározásai, és ennek az együttélésnek ebből sarjadó kulturális és lelki értékei, amelyben ennek megfelelően a szerelem fizikai oldala leszorul egy tetszőleges tárgyak használatára vonatkozó, tetszőleges szerződés színvonalára. Hegelnél ezzel szemben létrejön a természetinek és a társadalminak egy bonyolult dialektikája is, amely éppen itt megmutatja az objektív idealizmus fölényét a szubjektív felett. De a család problémájának a hegeli történetfilozófia szempontjából még egy másik oldala is van, amelyben elválaszthatatlanul keverednek valóságos történelmi összefüggéseket illető mély megsejtések Hegel történelmi és filozófiai látókörének szükségszerű lehatároltságával.

14. Lasson. 381.

15. Uo. 445.

Hegelnek – akárcsak kora bármelyik tudósának – még csak sejtelme sem volt a nemzetségi társadalomról. Úgy hitte azonban, mégpedig joggal, hogy az államot meg kellett előznie egy állam előtti emberi állapotnak. A szellem ez állam előtti társadalmi állapotban öltött alakjának tekinti mármost Hegel a családot, annak természeti, „földalatti" lényegében. A társadalmi fejlődés e két korszaka közötti konfliktus legátfogóbb és legszebb ábrázolását Hegel *A szellem fenomenológiájá*-ban adja, ott, ahol elemzi a tragikai összeütközést Szophoklész *Antigoné*-jában. Ez az elemzés bizonyos értelemben előfutára Aiszkhülosz *Oreszteiá*-ja bachofeni–engelsi elemzésének.

Persze azzal a döntő különbséggel, hogy a sokkal későbbi Bachofen a maga módján – történetfelfogásának határai között – rábukkant az anyajog problémájára; és hogy azt, ami elemzésében misztifikált volt, Engels a morgani felfedezések segítségével materialista módon desifrírozta. Ismételjük: Hegelnek sejtelme sem volt a nemzetségi társadalomról, az anyajogról. Az ő állam előtti állapota tehát e tekintetben történelmietlen, mivel a sokkal későbbi családot tekinti ezen állam előtti társadalom alapzatának és ősformájának. E tévedésében Hegel osztozik valamennyi kortársával.

Ábrázolása azonban messze a jövőbe mutató, nagyszabású történelmi távlatot kap azáltal, hogy rendkívüli igazságossággal mérlegeli a történelmi jogot és jogosulatlanságot ebben az összeütközésben, és ragyogóan keresztülviszi a két fél dialektikai egyenjogúsítását. Éppúgy látja a történelmi szükségszerűséget, amellyel az állami törvényesség Kreón képviselte álláspontjának feltétlenül diadalmaskodnia kell, mint ahogy elismeri Antigonénak és az álláspontja által képviselt társadalmi állapotnak az erkölcsi fölényét. Ez az igazságosság, jognak és jogtalanságnak ez a dialektikus mérlegelése a két harcban álló félnél nemcsak a halhatatlan dráma ragyogó elemzését eredményezi, hanem kifejezi a haladásnak azt az ellentmondásosságát is, amelyről Engels a nemzetségi társadalom felbomlásával kapcsolatban ismételten beszélt. Éppen az egység a szükségszerűség felismerésében, hogy a nemzetségi társadalom sok tekintetben morálisan és emberileg magasabban áll az őt felváltó osztálytársadalmaknál,

hogy a nemzetségi társadalomnak ez a felbomlása az emberben rejlő igen gonosz és alantas ösztönök elszabadulásával következett be, hogy ugyanakkor és ettől elválaszthatatlanul azonban ez a felbomlás feltétlenül szükségszerű volt, és valóságos történelmi haladást jelent – ennek a mélyen ellentmondásos történelmi szükségszerűségnek a hangulata lebeg sejtésszerűen az *Antigoné* hegeli elemzése felett. És ha nagy is a különbség világosságban, történelmi konkrétságban, tudományosságban attól, amit Engels ért el a Bachofenon és Morganon át vezető úton, nem szabad elsiklanunk afelett, hogy a társadalom állami formájának létrejöttében jelentkező haladás eme szükségszerűségének és szükségszerű ellentmondásosságának – persze itt elvont és döntő tartalmaiban helytelen – felismerése már alapzatul szolgált a fényvilágos isteneknek a „földalatti" hatalmak ellen vívott hegeli harcához.

Már ismerjük a „földalattinak" egy másik társadalmi-tartalmi megjelenési módját Hegelnél: ez az egységes és immanens rendszert alkotó gazdasági élet „kiszámíthatatlan hatalma". Tudjuk, hogy Hegel minduntalan abba az illúzióba esett, hogy a gazdaság hatalma az állam tevékenysége által „megzabolázható". De az, hogy meghatározott, ellentétes tendenciákat helyesen felismert a kapitalizmus gazdaságában, arra vezette őt, hogy világosan meglássa azt az állandó veszélyt, hogy a társadalom egysége feloldódik a gazdaságnak ebben az immanenciájában, ellentétes erőinek ebben a szabad és gátlástalan önkiélésében. „Ekkor a magasba csapó gazdagság, mely éppúgy egybe van kötve a legmélységesebb szegénységgel – mert az elválasztásban lesz a munka mindkét oldalon általánossá, objektívvé –, mechanikusan jelentkezik az egyik oldalon az eszmei, a másikon a reális általánosságban, és a munkának ez a tisztán mennyiségi, a fogalomig egyediesült, szervetlen mivolta közvetlenül a legnagyobb nyereség. Elesik a kereső rend első jellemvonása, hogy képes szervesen abszolút szemléletre és a tiszteletre valamely – bár rajta kívül tételezett – isteni iránt, és bekövetkezik a minden magasat megvető bestialitás. A bölcsesség nélküli, a tisztán általános, a gazdagságnak a tömege a magánvaló; és a nép abszolút köteléke,

az erkölcsi eltűnt, s a nép felbomlott."[16] Itt egészen világosan látható, miért tekinti Hegel a gazdaság egész immanensen zárt rendszerét „földalatti" hatalomnak, amellyel az állami civilizáció fény-istenének szakadatlan harcot kell vívnia.

A társadalomban levő természetinek, a „földalattinak" ezen és más megjelenési módjaiban igen gyakran világosan kifejezésre jut Hegel „kritikátlan pozitivizmusa"; ennek bírálatát a megfelelő helyeken már ismételten megadtuk. A „földalattinak" ebben a koncepciójában azonban még egy s más egyéb és fontosabb dolog is szóhoz jut. Emlékezzünk vissza a munkáról és a szerszámról szóló hegeli vizsgálódásokra. Ott megmutatkozik, hogy a szellem, a tudatos emberi tevékenység magasabban áll ugyan a puszta természetnél, hogy a szellem ezt a természetet a tudatos emberi tevékenység uralma alá hajtja ugyan, de a természet objektivitása, továbblétezése ezzel a leküzdésével nem ér véget, hanem szakadatlanul belejátszik a társadalomba, szakadatlan kölcsönhatásban áll a társadalommal. És igen lényeges mozzanata a szubjektív idealizmus hegeli leküzdésének, hogy a természetet nem akarja elvontan megerőszakolni, hanem e konkrét kölcsönhatás révén fel akarja venni a kultúrába.

Ebből mármost a legkülönfélébb kollíziók adódnak a hegeli filozófia számára. El kell ismerni e „földalatti" hatalmak önéletét, öntörvényűségét. Hegel az első gondolkodó Németországban, aki elismeri a gazdasági élet saját törvényszerűségét, és bármennyire illúziókat táplál is afelől, hogy az állam tevékenysége enyhítheti és szabályozhatja a gazdaságból keletkező társadalmi ellentétességeket, az államnak ezt a funkcióját sohasem olyan formában gondolja el, mint elvont megrendszabályozást, mint a gazdasági élet megerőszakolását, mint a kapitalizmus gazdasági törvényeinek semmivé dekretálását, ahogy ez a legplasztikusabban Fichte utópikus követeléseiben jut kifejezésre. De éppen mert Hegel – ha sokszorta illuzórikus formában is – itt konkrét kölcsönhatást követel, jön létre a reális társadalmi bázis az „erkölcsi szférában lejátszódó tragédia" számára. Még-

16. Uo. 492.

pedig éppen azért, mert Hegel, mint láttuk, viszonylag nagyon világosan látja a tőkés gazdaság vakon elemi jellegét.

Így az „erkölcsi szférában lejátszódó tragédiában" szakadatlan tragikai küzdelem jön létre a „külsővé-idegenné válás" (civilizáció, állam – a fény) és a természet (a közvetlen és elemi – a „földalatti") között, és itt Hegel szemében a mozzanatok szakadatlan egymásba átmenése a jellegzetes ebben az ellentmondásosságban. Mert egyrészt az ő szemében a társadalmi haladás lényege, a civilizációnak a természet feletti győzelme korántsem egyszeri győzelem, korántsem egyenletes, egyenes vonalú, „végtelen progresszus", hanem olyan győzelem, amely állandó, állandóan megújuló, állandóan kevesbedő harcból keletkezik. Másrészt a hegeli koncepció szerint a civilizációnak a természet felett sohasem szabad valóban teljes, százszázalékos győzelmet aratnia. Hegel humanizmusa az egész, szétthétlen embert követeli. A legmagasabbra fokozott „külsővé-idegenné válás" elvégre Hegelnél éppen az az átcsapási pont, amelyen az a szubjektumba visszavevődik és megszüntetődik. Tehát e nélkül a „földalatti" hatalmakkal vívott, állandóan megújuló harc nélkül az ember Hegel szerint elvesztene mindenféle összefüggést a természettel, a létezés elemi hatalmaival, elvont árnnyá, géppé válnék.

Az egyes mozzanatoknak ezt az egymásba átmenését azonban a másik oldalról is szemügyre kell venni, a civilizációnak, az államnak, a fény isteneinek oldaláról. Láttuk, hogy Hegel szemében éppen az állam állami oldala, a polgári társadalomtól való függetlensége, e társadalom feletti uralma testesült meg a harcos-rendben, mint az általános rend szükségszerű csúcspontjában. Itt pedig, ahol egy sematikus és egyenes vonalú rendszerkonstrukció szerint úgy látszanék, mintha minden „földalatti", elemi, immár végérvényesen le lenne küzdve, éppen itt soha nem volt erővel üti fel fejét.

Már részletesen tárgyaltuk Hegel társadalom- és történetfilozófiájának azt az oldalát, mely szerint az államok egymáshoz való vonatkozása a természeti állapot valóságos visszatérését jelenti. Láttuk, hogy Hegel erre az állapotra nézve minden jogi szabályozást provizóriumnak tekint, amely csak addig marad ér-

vényben, ameddig összeütközésbe nem kerül az államok reális érdekeivel, reális hatalmi viszonyaival és hatalomeltolódásaival. A jogi szabályozás és a társadalmi valóság közötti vonatkozást Hegel itt nagyon realisztikusan szemléli, ellentétben azokkal az illúziókkal, amelyeket a jognak egy államon belüli érvényességével kapcsolatban táplál. (Hogy persze ezek az illúziók sem korlátlanok, azt mutatja a már ismert felfogása a feudalizmus felbomlásáról, a francia forradalomról stb.).

Az állam tehát ebben a hegeli koncepcióban csak lefelé, csak a polgári társadalomhoz való vonatkozásban valóságos fény-isten. Amikor egzisztenciáját valóban realizálja, akkor egészében a „földalatti" szférájába lép, a szükségszerűség pusztán elemi kihatásának hatalmába esik. Persze Hegelnél éppen az államoknak ebből az elemi összeütközéséből, a természeti állapotnak ebből a megszüntethetetlen megújulásából fejlődik ki a történelem valóságos értelme. Schiller mondása: „A világtörténelem a világtörvényszék", a mottója ennek az egész harcnak Hegelnél. És ennyiben azután a történelem szférája mégis megint a fény-isten győzelmét jelenti. De láthattuk, hogy a „lent" bemutatott „tragédiának az erkölcsi szférában" meg kell ismétlődnie „fent", a világtörténelem összfolyamatában.

Az alapvető ellentmondás magasabb szinten való, ilyen újólagos újratermelődésének Hegelnél igen érdekes előtörténete van abban, ahogy levezeti „általános rendjét", melynek csúcsalakja a harcos; ennek a levezetésnek olyan fontos következményei vannak egész problémánk szempontjából, hogy röviden ki kell még térnünk rá. E levezetés egyik formáját ismerjük Hegel rend-tanából. Itt a harcosi mivolt úgy jelenik meg, mint az államiságnak, az ember fény-oldalának csúcspontja.

Van azonban Hegelnél még egy másik, egészen ellentett levezetés is, mely legpregnánsabb formáját az *Erkölcsiség rendszeré*-ben kapta meg. Ott az egyik nagy fejezet címe *A negatív vagy a szabadság vagy a bűntett*. Ebben a fejezetben Hegel kifejti egy sorát azon elveknek, melyeket később többnyire úgy szokott összefoglalni, mint a rossznak a társadalmi-történelmi szerepét. E negáció alakjainak konkrét sorát a „természetes megsemmisítés" történelmi képviselőivel kezdi, Dzsingisz kánnal és

Tamerlánnal. „A pusztítás fanatizmusa, minthogy abszolút elem és a természet formáját ölti, kifelé leküzdhetetlen, minthogy a differencia és a meghatározottság alulmarad az indifferenciával és a meghatározatlansággal szemben; de, mint a negációnak egyáltalában, magában van a negációja." Már az is feltűnő és érdekes volna, ha Hegel innen fejtené ki a maga modern harcos-rendjét. De kifejtésének menete még figyelemreméltóbb. A további tárgyalás során rátér az egyes bűntettekre a már kialakult társadalomban. Beszél a rablásról és a lopásról, a becsület elleni bűncselekményekről, melyeken különösen világossá teszi, hogy általuk helyreáll a természeti állapot. Innen a vizsgálódások áttérnek a gyilkosságra, a bosszúra, a párviadalra, majd a háborúban mint helyreállított természeti állapotban kulminálnak.[17]

A harcos-rendnek ez a levezetése a későbbi előadásokban ezzel egészen egybehangzó, pregnáns megalapozást kap. „Katonarend és háború nem egyéb, mint ... az önlét valóságos feláldozása, a halál veszélye az egyes számára, a maga elvont, közvetlen negativitásának ez a szemlélése, aminthogy az egyes éppígy a maga közvetlen pozitív önléte – a *bűntett* szükségszerűen benne van a jognak és a hatalommal bíró törvénynek a fogalmában –, úgyhogy mindenki mint ez az egyes, önmagát abszolút hatalommá teszi, úgy nézi magát, mint abszolúte szabadot, magáértvalóan és reálisan egy másik cllen valóban, mint az általános negativitást. A háborúban megengedtetik neki; az *általánosért* való bűntett ez; a cél az egésznek a fenntartása az ellenséggel szemben, mely annak szétzúzására tör."

Így látjuk a korábbi levezetés pregnáns, összefoglalt velejét: a háború mint az általánosért való bűntett. Hegel mármost szükségesnek tartja, hogy erősen aláhúzza ezt az általánost, melynek a háború alárendelődik. És ez a morálfilozófiai szükségesség karöltve halad Hegel realisztikus történetfelfogásával. Ugyanebben a levezetésben kimutatja ugyanis a háború modern jellegét, azaz megmutatja, hogy a társadalmiasulás, a „külsővé-idegenné válás" hogyan hatja át a háborút is; ebből megint csak világosan kitűnik, hogy Hegel harcos-rendjének semmi köze a ne-

17. Uo. 458. k.

messég kultuszához, semmi köze a lovagság romantikus felmagasztalásához. Ennek megfelelően Hegel így folytatja a fent idézett fejtegetéseket: „Kell hogy ez a külsővé-idegenné válás éppen ezzel az elvont formával bírjon, egyéniség nélküli legyen, hogy a halált hidegen fogadják és osszák, nem szemtől szembe vívott tusában, ahol az egyes kiszemeli ellenfelét, s közvetlen gyűlöletében öli meg azt, hanem hogy a halált üresen osszák és fogadják – *személytelenül,* a lőporfüstből."[18]

Úgy tűnik, mintha Hegel itt a „külsővé-idegenné válásnak" a maga modern formájában való bekapcsolásával gondolatilag meg akarta volna szüntetni a természetit, a „földalattit", az elemit a háborúban, hogy ezáltal – minden korábbi levezetés dacára – kiemelje a harcost e hatalmak szférájából, és valóban az államiságnak, az ember citoyen-oldalának csúcsalakjaként, a fényisten bajnokaként ábrázolja. A problémának ez az oldala kétségtelenül megvan; a hegeli koncepció mindamellett bonyolultabb és ellentmondásosabb. Mert Hegel messze távol áll attól, hogy a negatívnak, a bűntettnek ebben a fejlődési vonalában kizárólag valami közvetlent és elemit, valami pusztán természetit lásson, amely merev és kirekesztő módon, kölcsönhatás nélkül állna szemben a társadalmival. Ellenkezőleg. A Tamerlántól a modern harcosokig vezető út, mint láttuk, a társadalmiasulás, a „külsővé-idegenné válás" útja. Ez azonban az egyéni bűntettek közbeeső állomásaira is vonatkozik. Ezek is magukban foglalják a „külsővé-idegenné válásnak" fokait. Sőt, Hegel a rosszban éppen csúcspontját látja a „külsővé-idegenné válás"-nak, persze egy olyan formában, amelyben ez a rossz átcsap önnönmagának az ellenkezőjébe. Nem hiába jelölte meg Hegel az *Erkölcsiség rendszere* imént tárgyalt fejezetét úgy, mint amely a szabadságról is szól. E kérdésről összefoglalóan ezt mondja: „A *rossz,* a magába tért és éppen ezáltal tökéletesen külsővé-idegenné vált egyediség – az önlét, mely a létezését kiszolgáltat-

18. Hegel: Jenenser Realphilosophie. Kiadta J. Hoffmeister. Lipcse 1931. 2. köt. 261, k.

ta, mely más világot tud, mint a magáét. A valóságban csak maga ez a külsővé-idegenné válás tűnik elő egyáltalában."[19]

Látjuk tehát, hogy azok a homályos ellentmondások, amelyeket Hegel a *Tragédia az erkölcsi szférában* című fejezetben tárgyal, egész történetfilozófiája egyik középponti problémájának, a rossz társadalmi és történelmi szerepe problémájának gondolati alapzatait alkotják. A feuerbachi morálra vonatkozó kritikai vizsgálódásaiban Engels a hegeli filozófiának éppen ezt az oldalát emeli ki, mint ami magasan felette áll a feuerbachinak. „Hegelnél a rossz az a forma, melyben a történelmi fejlődés hajtóereje jelentkezik. Mégpedig az a kettős értelem rejlik ebben, hogy egyrészt minden új haladás szükségképpen mint szentségtörés lép fel, mint lázadás a régi, halódó, de a szokás által szentesített állapotok ellen, és másrészt, hogy az osztályellentétek felmerülése óta éppen az emberek gonosz szenvedélyei – kapzsiság és uralomvágy – lesznek a történelmi fejlődés emeltyűivé, amire pl. a feudalizmus és a burzsoázia története egyetlen folyamatos bizonyíték."[20]

Hegel filozófiája éppenséggel ama nagy gondolkodókat folytatva jön létre, akik a polgári társadalom keletkezése óta újra meg újra utaltak arra, milyen bensőségesen, elválaszthatatlanul és szétoldozhatatlanul össze van kötve az emberi társadalom haladása az emberi természet leggonoszabb ösztöneivel, „kapzsisággal és uralomvággyal". A hegeli történetfilozófia e tekintetben egyenes folytatása Hobbes és Mandeville történetfilozófiájának, persze előbbre haladva azzal a jelentős lépéssel, hogy az ott spontánul megnyilvánuló dialektika, az emberi haladás ellentmondásosságának deskriptív ábrázolása, Hegelnél az ellentmondásosság filozófiájává, tudatos dialektikává vált. Marx mindig ebben a történelmi összefüggésben látta a hegeli filozófiát. Dar-

19. Uo. 250.

20. Engels: Ludwig Feuerbach. MEM. 21. köt. 275. Itt közvetlenül az engelsi fejtegetéseknek csak a második oldalával foglalkoztunk. Emlékeztetjük ezért az olvasót, hogy Hegelnek az Antigonéról és az államiság kialakulásáról adott elemzése, forradalomról és „zsarnokságról" szóló vizsgálódásai stb. ugyancsak ehhez a rossz történelmi szerepére vonatkozó, Engels által pregnánsan ábrázolt hegeli komplexushoz tartoznak.

wint olvasva, a következőket írja Engelsnek: „Érdekes, ahogy Darwin az állatok és növények között a maga angol társadalmára ismer rá, munkamegosztásával, konkurrenciájával, új piacok feltárásával találmányaival és Malthus-féle, létért való harcával együtt. Ez a Hobbes-féle bellum omnium contra omnes (mindenki háborúja mindenki ellen) és az egész Hegel *Fenomenológiá*jára emlékeztet, ahol a polgári társadalom mint szellemi állatvilág szerepel, míg Darwinnál az állatvilág szerepel mint polgári társadalom."[21]

Itt is előtűnik Hegel ellentmondástanának már ismételten tárgyalt kétoldalúsága. Egyrészt – és ez a nagyság Hegelben – kíméletlenül és rettenthetetlenül bemutatja ezeket az ellentmondásokat a maguk kibékíthetetlenségében. Az „erkölcsi szférában lejátszódó tragédia", mint láttuk, nem egyéb, mint az a nagy tragédia, hogy az emberi haladás az osztálytársadalmak történetében ellentmondásos – egy valóságos és nagy tragédia, hiszen az ellenkezésben levő mozzanatok mindkét véglete magában foglal jogot és jogtalanságot.

Ezért Hegel szemében, habár „az erkölcsi szférában lejátszódó komédiát" is ábrázol és elemez, e társadalmi-történelmi tényállás számára a tragikai az adekvát forma. „A komédia az erkölcsinek a két övezetét úgy választja le egymásról, hogy mindegyiket tisztán magáértvalóan engedi érvényesülni, hogy az egyikben az ellentétek és a véges nem egyéb, mint lényeg nélküli árnyék, a másikban pedig az abszolútum csalatkozás. Az igazi és abszolút viszony azonban az, hogy az egyik komolyan áttűnik a másikba, mindegyik a másikával testiséges vonatkozásban, és hogy ezek egymásértvalóan, kölcsönösen a komoly sorsot alkotják. Az abszolút viszony tehát a szomorújátékban van felvetve."[22] Minthogy Hegel nem tudott túltekinteni a polgári társadalmon, egyáltalában az osztálytársadalom látóhatárán, ezért ebben a tragédia melletti hitettevésben mély gondolkodói becsületessége fejeződik ki: elismeri, hogy a haladás ellentmondásai az osztálytársadalmak fejlődésében megszüntethetetlenek.

21. Marx Engelshez. 1862. jún. 18. Levelek A tőkéről. Bp. 1956. 91.
22. Lasson: 384.

Ezzel azonban e kérdésben sem jártuk be egészen a hegeli filozófia által átfogott kört. Attól a pillanattól kezdve, amikor gondolkodásának frankfurti válsága idején Hegel a tudatára jutott ezeknek az ellentmondásoknak, gondolkodásában minduntalan létrejön ezen ellentétek „kibékítésének" tendenciája. Frankfurttól egészen a késői berlini korszakig ez a tendencia nemcsak megvan, hanem mindinkább növekszik. Mármost nagyon közelfekvő lenne ebben a tendenciában valami merőben negatívat látni Hegelnél, egyszerű alkalmazkodást korának polgári társadalmához. És kétségtelenül vannak ilyen negatív elemek a „kibékítés" hegeli koncepciójában; itt is már ismételten utaltunk arra, hogy ennek győzelmei az ellentmondások megoldhatatlansága felett milyen torzító hatásokat gyakorolnak a társadalomfilozófiában.

Maga Hegel is gyakran erősen érezte, hogy az ellentmondások megoldhatatlanságának felismerése felette áll „kibékítésüknek". Ha közelebbről szemügyre vesszük a *Tragédia az erkölcsi szférában* imént idézett lezáró passzusát, azt látjuk, hogy Hegel a komédia ábrázolásmódjának feladataként éppen azt tünteti fel, amiben máskülönben ő maga véli megtalálni a kiutat a polgári társadalom ellentmondásosságából, tudniillik bourgeois és citoyen szférájának pontos elválasztását, az állami szféra uralmát a polgári társadalom felett. S mikor itt arra a következtetésre jut, hogy az abszolút viszony éppen a tragédiában ábrázolódik – ahol ez az elválasztás nem megy végbe, ahol a két oldal egyenrangú ellenfélként a kölcsönös megsemmisítésig küzd egymással –, akkor ezzel önkritikát ad egész „kibékítés"-koncepciójával kapcsolatosan.

Ennek ellenére felületes dolog lenne azt mondani, hogy Hegel nagyobb gondolkodó lett volna, ha a „kibékítés"-koncepciót egyáltalában nem vette volna tekintetbe. Mert az emberi haladás ellentmondásosságának valóságos dialektikus ábrázolása csak olyan álláspontról lehetséges, amelyet magába a haladásba, minden ellentmondásosság ellenére való végleges győzelmébe vetett, mély hit tölt el. Csak az osztály nélküli társadalom perspektívája adhatja meg a hozzá vezető út tragikus ellentmondásosságának ábrázolását anélkül, hogy emiatt áldozatául esnék

egy pesszimista romantika veszélyeinek. Ez okból kell Fourier társadalomkritikájának magasabban állnia a Hegelénél.

Ha ez a perspektíva el van zárva egy gondolkodó előtt, aki a haladásnak ezt az ellentmondásosságát egészen mélyen megragadja – és világosan láttuk, hogy Hegel számára nem lehetett meg ez a perspektíva –, akkor két lehetőség adódik. Vagy rendíthetetlenül kitart a gondolkodó az ellentmondások kibékíthetetlensége mellett; akkor áldozatául kell esnie egy pesszimista romantikának. Vagy pedig – mindenek ellenére – hisz a tragikusan ellentmondásos emberi haladás ellenállhatatlanságában; akkor e hitének szükségszerűen a hamis tudat valamilyen misztifikációjában kell megtestesülnie.

Ama filozófiai korszaknak a nagysága, amelyben Hegel működött, rendkívül magas gondolkodói színvonala többek között abban is megmutatkozik, hogy aligha gondolható el e korszak számára lehetséges kérdésfeltevés és problémamegoldás, mely ne találta volna meg filozófiai kifejezését valamely többé vagy kevésbé jelentékeny gondolkodóban. Így az általunk itt elvontan felvázolt első lehetőség is, az ellentmondások kibékíthetetlensége mellett való kitartás: ennek képviselője a németországi filozófiai romantika legjelentősebb alakja, Solger, akit Hegel rendkívül magasra becsült mint becsületes és következetes gondolkodót.

Solgernál az itt tárgyalt ellentét sokkal misztifikáltabb formában jut kifejezésre, mint magánál Hegelnél. Solger ezt az ellentmondást úgy fogalmazza meg, mint az abszolútum és annak az empirikus életben való megtestesülése közötti ellentmondást. De ha visszaemlékezünk Hegel bevezető szavaira a *Tragédia az erkölcsi szférában* fejezethez, hogy az abszolútum „örökkön megszüli magát az objektivitásban", látnunk kell, hogy itt ugyanarról a problémáról van szó, még ha Solger sokkal elvontabb formában tárgyalja is, mint Hegel, még ha Solgernál közvetlenül „művészetfilozófiai" problémaként vetődik is fel. Művészetfilozófiai főművének befejező vizsgálódásaiban Solger ezt mondja az abszolútumnak a maga véges világbeli megtestesüléséhez való vonatkozásáról: „... és mérhetetlen gyász kell elfogjon bennünket, mikor azt látjuk, hogy szükségszerű földi létezésénél fog-

va a legnagyszerűbb a semmibe porlik. S ennek vétkét mégsem háríthatjuk semmi másra, mint magára a tökéletesre, ahogy az evilági megismerés számára megnyilatkozik; mert a pusztán földi, ha csakis ezt észleljük, egymásba illeszkedéssel és soha le nem záruló keletkezéssel és elmúlással tartja össze magát. S az átmenet eme pillanatának mármost, amelyben maga az eszme szükségképpen semmivé lesz, kell a művészet igazi székhelyének . . . lennie."[23]

Hogy az ellentmondásosságnak ez a felfogása miféle konkrét filozófiai tévutakra vezette Solgert, a becsületes és tehetséges gondolkodót, az nem tartozik itteni vizsgálódásaink körébe. Elég annyit mondanunk, hogy erről az álláspontról a filozófiailag legmélyebb, legdialektikusabb megalapozását adta az „irónia" ama ferde és hamis fogalmának, és – sokkalta nagyobb filozófiai mélysége ellenére – a romantika útját, a Schlegelek és Schelling útját járta. És ez nem véletlen, ahogy az sem véletlen, hogy az emberi haladás tragikus ellentmondásossága a hegeli kibékítő formában a társadalmi-történelmi élet valóságos ellentmondásainak gazdag és konkrét ábrázolásaként jelenik meg, míg a tragikusan kibékíthetetlen ellentmondásosság melletti kitartás Solgernál egészen elvont, misztifikált formát ölt.

Ebben az utóbbi ellentétben ugyanis a hegeli „kibékítés" belsőlegesen ellentmondásos jellege fejeződik ki. Egyrészt ez a kibékítés kibékíthetetlen ellentmondások idealisztikus misztifikációja, másrészt és ugyanakkor azonban éppen benne fejeződik ki Hegel realisztikus érzéke, kora társadalmi valóságával való összeszövöttsége, az emberi társadalom valóságos életét illető, elmélyült ismerete, az a törekvése, hogy a haladás ellentmondásait ott ismerje fel, ahol az emberek gazdasági életében a valóságos küzdőterük van. Csak e valóságszeretet, e mély valósághoz-kötöttség révén jöhetett létre a hegeli dialektika konkrétsága. És hogy a rendszer a „kibékítésen" tetőzik, azt mutatja,

23. Solger: Erwin. Berlin 1815. 2. kot. 277. Hegel ismételten méltatta a solgeri filozófia jelentőségét. Így az Esztétikában. 1. kot. Akademiai, 1952. 68. k., egy kulon nagy cikkben Solger hátrahagyott írásairól. Glockner Hegel-kiadása 20 kot. 132. k.

mennyire ellentmondásosan, mennyire csak a „hamis tudat" (Engels) kerülő útján lehetett kivívni az emberiség előrehaladásait a tudatosság sajátos területén, a filozófia területén is, amíg az osztálytársadalmak látóhatára még le volt zárva a gondolkodók előtt.

Az ifjú Hegel felfogása az antik esztétikum és szépség alapjáról

A középponti ideológiai probléma a fiatal Hegel szemében az, amit a pozitivitással ellentétben szubjektivitásnak nevez. A tiszta politika területén ez viszonylag egyszerűen és világosan fejezhető ki: az emberek maguk alkotta törvényeknek, maguk választotta felsőbbségeknek stb. engedelmeskednek, az állam mindenkor a saját tevékenységük terméke. És a fiatal Hegel akkori felfogására igen jellemző, hogy e társadalmi állapot szempontjából elutasít mindenféle *rendiséget,* akár világi, akár papi rendet. Tudjuk már, hogy a fiatal Hegel teljesen figyelmen kívül hagyta a rabszolgaság létezését és jelentőségét az ókorban. Az antik demokráciáról alkotott koncepciójában nem szerepelt semmiféle rendi rétegeződés. Mihelyt gazdaságilag és politikailag megszilárdultak a rendi különbségek, felfogása szerint vége volt a valóságos szabadságnak.

Meg kell ehhez még jegyezni, hogy ezeket a folyamatokat is rendkívül elvontan és nagyon ideologikusan írja le. Így az egyik legkorábbi berni tanulmányában ezt írja: „De ha egy rend – a kormányzó vagy a papi rend – vagy egyszerre mindkettő elveszíti a szimplaságnak ezt a szellemét, mely a törvényeit és rendezéseit megalapította, és eladdig átlelkesítette, akkor az nemcsak visszahozhatatlanul odalett, hanem akkor bizonyos, hogy sor kerül a nép elnyomására, megbecstelenítésére, lealázására (ezért már a rendekre különülés veszedelmes a szabadságra, mert esprit de corps-t [testületi szellemet] eredményezhet –

amely hamarosan ellenkezésbe kerül az egésznek a szellemével)."[1]

A rendeknek ez az elutasítása a demokráciában éppoly határozottan, mint amilyen naivul van megindokolva. Ennek ellenére nem szabad elsiklanunk afelett, hogy itt derengenek fel Hegelben az első sejtések a nemzetségi társadalom képzeteiről. Persze a későbbi Hegel sem jut el soha a nemzetségi társadalom valamilyen konkrét koncepciójához – csakis Bachofennek van róla, habár idealisztikus-misztikus módon torz, de fontos vonásaiban mégis helyes képzete –, de mégsem fér hozzá kétség, hogy, teszem, az *Antigoné* tragikus konfliktusának elemzése *A szellem fenomenológiájá*-ban vagy a „hősök korának" egész későbbi esztétikai koncepciója az *Esztétiká*-ban e társadalmi állapotot illetően, misztikus burokban, erős sejtéseket rejtenek. A fiatal Hegelnél a képnek ez az oldala még nagyon elvont: egyfelől az elvont egyenlőség (rendek nélküli társadalom), másfelől a nép teljes önigazgatása, öntevékenysége. És itt is minduntalan áttör Hegelnek a mindennapi élet tényeinek megfigyelésében tanúsított józan realizmusa, amellyel már az ortodoxia anyagi alapjairól Schellinghez írt levelében találkozunk. Nem érdektelen például megfigyelnünk, hogy Hegel a legnagyobb lelkesedéssel beszél az antik ünnepségekről, de nem felejti el lényeges vonásként hozzáfűzni, hogy a nép nemcsak maga rendezi az ünnepségeket, hanem maga is rendelkezik minden vallási adománnyal.[2]

A népnek ez a szabadsága és öntevékenysége hozza létre az antik vallás nem pozitív, nem fetisizált, nem objektív jellegét. Persze a „gyakorlati ész" abszolutizálásában mutatkozó, minden szubjektív idealista elrugaszkodottsága ellenére a fiatal Hegel is nagyon jól tudja, hogy egy teljesen objektivitás nélküli, az érzések és gondolatok mindennemű objektivációja nélküli világ lehetetlenség. S mármost igen bonyolult leírásokkal és elemzé-

1. Hermann Nohl (kiad.): Hegels theologische Jugendschriften. Tübingen 1907. 38.

2. Uo. 39.

sekkel igyekszik bemutatni, miben is áll ennek az antik, nem objektumszerű objektivitásnak a sajátossága.

Ezeknek az elemzéseknek a sorából felhozunk egy végletes és éppen ezért különös jellemző példát. Berni történelmi tanulmányaiban Hegel felemlíti az athéniak nyilvános gyászünnepeit és az ezeken szereplő siratóasszonyokat. Hegel már a könnyekben is a fájdalom objektiválását látja. „De mivel a fájdalom – természete szerint – szubjektív, ezért nagyon ellenére van az, hogy kiengedje magát. Csak a legvégső szükség űzheti erre . . . Ez nem történhetik semmi heterogénnek a révén. Csak amennyiben önmagának adatik, bír a fájdalom magával mint önmagával és mint valamivel, ami részben rajta kívüli . . . A beszéd az objektivitás legtisztább formája a szubjektív számára. Még nem objektív, de mégis az objektivitás felé irányuló mozgás. Az énekes panasz egyszersmind még inkább rendelkezik a szépség formájával, mert egy szabály szerint mozog. Szegődtetett nők panaszénekei ezért a legemberibbek a fájdalom részére, ama szükséglet részére, hogy a fájdalom terhét levessék, a legmélyebben kitárva és egész kiterjedésében szemünk elé idézve. Csakis ez a szemünk elé idézés a balzsam."[3] A döntő mozzanat a fiatal Hegel számára ebben az elemzésben az objektivitás nem-rögzített, nem egyszer s mindenkorra megállapított mivolta; ne keletkezzék semmi végérvényesen objektív, hanem csak elindulás az objektívnek az irányába, és onnan vissza a változott, tisztult szubjektivitásba.

Ez a gondolatmenet a fiatal Hegel kultúrfilozófiájában nagyon szorosan összefügg az ókorról alkotott, tisztán politikai, tisztán citoyen-jellegű képével. Az ókori emberek életének középpontja a nyilvánosság. Az emberek azonban emellett szabad és önálló egyének, saját, külön sorsukkal. Magángondolataiknak – érzéseiknek és szenvedélyeiknek – tehát olyan jellegűeknek kell lenniök, hogy ezen a fokon sohase rögződjenek, hogy teljesen súrlódásmentesen újra meg újra a közéletbe torkollhassanak.

A fiatal Hegel ebben az időszakban sokszor párhuzamokat

3. K. Rosenkranz: Hegels Leben. Berlin 1844, 519. k.

von Jézus és Szókratész között. Ennek során egyrészt megállapítja annak fetisisztikus jellegét, hogy Jézus tanítványainak hagyomány szerint megszabott száma (12) van, a fő hangsúlyt azonban arra helyezi, hogy Jézus az életből, a társadalomból kiemeli tanítványait, attól elszigeteli őket, átgyúrja őket, olyan emberekké, akiknek fővonása éppen ez a tanítvány voltuk, míg Szókratésznál a tanítványok társadalmilag olyanok maradnak, amilyenek, s egyéniségüket sem formálják át mesterségesen. Szókratész tanítványai tehát gazdagultan térnek vissza a közéletbe, „mindegyik tanítványa mester volt magáértvalóan; sokan saját iskolát alapítottak, többen nagy tábornokok, államférfiak, mindenféle hősök voltak", míg Jézusnál szűkkoponyájú, zárt szekta keletkezett; „a görögök között ő nevetség tárgyává lett volna"[4].

Ebben, hogy az egyén számára mindig nyitva az út a közéletbe való azonnali visszatéréshez, rejlik a fiatal Hegel felfogása szerint az antik világ normális jellegének alapzata, ellentétben a kereszténységbeli élet torzító és torzult patológiájával.

Hegel nézeteit legkönnyebben megint egy általa választott végletes példával világíthatjuk meg. Hegel ismételten elemzi a középkor boszorkánysága és az ókor bakkhánsnői közötti különbséget. „A görög nőknek a *bakkhoszi* ünnepségekben megengedett játéktér adatott ahhoz, hogy kidühönghessék magukat. A test és a képzelőerő kimerülésére nyugodt visszatérés következett a közönséges érzés és hagyományos élet körébe. A vad mainasz a maradék időben ésszel élő nő volt." Az ókorban a lényeges tehát a „közönséges életbe visszatérés", míg a keresztény boszorkányság „tovahaladás egyes tébolyrohamoktól a szellem teljes és maradandó megbomlásáig"[5]. Nem azon fordul meg itt a dolog, hogy Hegel helyesen értelmezte-e az ókori bakkhánsságot, hanem az ókori életről adott, ezen általános jellemzésén, ezen az eleven összefüggésen köz- és magánélet között, a magánéletnek ezen a szabad és öntevékeny feloldódásán a közéletben, mely ott is igazolja magát, ahol, mint ebben a példá-

4. Nohl. 33. Vö. még uo. 162, k.

5. Rosenkranz: I. m. 524. Vö. még Nohl, 54, k.

ban, az emberi lelki életnek a patologikusba játszó oldalairól van szó.

A valláskoncepció e középponti fogyatékosságának a fiatal Hegelnél azonban van egy, az egész későbbi fejlődése szempontjából nagy jelentőségű oldala. Ugyanez a gondolat ugyanis, hogy a görög vallás nem vallás a későbbi pozitív kereszténység értelmében, elvezet Hegelnél a görögség lényegének konkrét történelmi kidolgozására tett kísérlethez. És ezek a történelmi vonások annál jobban megerősödnek, minél kevésbé kapcsolódik összse Hegel Görögország-koncepciója a jelenről alkotott felfogásával, a jövőre vonatkozó perspektívájával. Vagyis minél inkább tekinti a későbbiekben az antikvitást valami végérvényesen elmúltnak, a szellem meghaladott fejlődési fokának.

Itt csak annyit jegyezzünk meg, hogy az antikvitás e különleges szemléletében ott rejlik a hegeli esztétikáról, a szépnek az emberiség fejlődése folyamán megélt történelmi sorsáról kialakított történelmi koncepció csírája. Ismeretes, hogy a későbbi hegeli rendszerben a görög művészet az esztétikai elv tulajdonképpeni objektivációja, s a hegeli esztétikában ez korántsem formális-művészeti alapzatokon nyugszik, hanem szervesen ki van fejtve az egész görög élet elemzéséből. Valamennyi későbbi időszakban, így már a romantikus időszakban (Hegelnél a középkor és a reneszánsz), az esztétikum többé nem jelenik meg valóban tiszta formában. Ennek az időszaknak az uralkodó elve már a vallás, a kereszténység. És a szellem dialektikus túllépése e második időszakon immár korántsem hoz visszatérést a görögséghez, hanem ellenkezőleg: azt az időszakot hozza, amely a maga fogalmi formájában levő szellemé, esztétikailag nézve a prózáé. Ezzel a görögség a későbbi hegeli rendszerben egészen különös szerepet és jelentőséget kap, s a hegeli esztétikai elvek rendkívüli konkrétsága és tartalmi gazdagsága igen nagy részben ennek köszönhető. Magától értetődőleg e periodizálás elvi megalapozásai nagyon ideologikus jellegűek, nagyon idealisztikusak. És a hegeli esztétika ezen elemzéseinek a nagy értéke éppen ott található, ahol Hegel túlmegy ezeken az elvein, és a görög életet valóságos jelenségeiben, a művészetben kapott valóságos objektivációiban vizsgálja. Nem szabad azonban elsikla-

nunk afelett, hogy maga Hegel számára ez a felfogás, amely szerint a görög vallásnak nincs tulajdonképpeni vallásjellege, adott kulcsot és hozzáférhetést a görög élet sajátosságának kikutatásához, ha az általa elért valóságos eredmények messze túlmentek is ezen az idealisztikus szkémán.

Az ifjú Hegel Jacobi és az induló romantika ellen

A fiatal Goethe és a fiatal Schiller költői és gondolkodói tevékenysége a forradalom előtti felvilágosodás egyik utolsó csúcspontja. A fiatal Goethe költeményei (*Prométheusz*-töredék stb.) a spinozizmust hirdetik. Az egyén társadalomkritikai lázadásának az egyéniség elvont kultuszává fajulása egyben elfordulásra vezet a felvilágosodás általános vonalától, amely, mint tudjuk, Németországban sohasem volt elhatározottan materialista, s amely a kései Lessing, Goethe és Herder spinozizmusában tetőzött. Jacobival megkezdődik a harc Németországban Spinoza ateizmusa ellen.

A romantikus iskola a későbbi, reakcióssá váló egyéniség-felfogásában közvetlenül Jacobihoz és a hozzá hasonlókhoz kapcsolódhatott. Innen egyben átvehette a felvilágosodás elleni harchoz az ideológiát. Persze a romantika egyéniségfelfogása később már kiegészül azzal, hogy a középkor nagyobb mértékben biztosított szabad kibontakozást az egyéniségnek, mint az „atomisztikus" jelenkor. A jénai romantikus iskola még csak átmenőfélben volt ilyen felfogásokhoz. De a korláttalan és üres individualizmus ideológiája már döntő szerepet játszott benne. Fő ideológusa, Friedrich Schlegel, ifjúkori republikánus időszakában azzal gúnyolta Jacobit, hogy nála nincsen meg az emberiségnek, hanem csak a „Friedrich–Heinrich–Jacobiságnak"[1] a fogalma. De már néhány évvel később (1799) jelentkezik hírhedt regényével, a *Lucindé*-vel, melyben ezek az elvontan individualista és irracionalista tendenciák tetőfokukon jelennek meg.

1. Friedrich Schlegel: Prosaische Jugendschriften. Bécs 1906. 2. köt. 83.

A romantikus iskola másik vezető ideológusa, Schleiermacher, nyomban névtelen védőiratot tesz közzé e regény mellett, melyben, akárcsak a jénai romantika többi elméleti megnyilvánulásában, ez az individualizmus és irracionalizmus elméleti kifejezést kap. Függetlenül a romantikus iskolától, sőt, részben vele ellenzékben, ez idő tájt széles elterjedtségre és népszerűségre jutnak Jean Paul regényei. És Jean Paul mindenkor Jacobi tanítványának és hívének vallja magát.

Már az akkori irodalmi helyzetnek ez a rövid vázlata is mutatja, milyen időszerű volt Hegel éles fellépése a Jacobi-féle morálelmélet ellen. Ezt az irányvételét ma különösen alá kell húzni, mert az újhegelianizmus szakadatlanul azon igyekszik, hogy Hegelből „életfilozófust" és irracionalistát csináljon. Ebben az összefüggésben nagyon fontos, hogy Kant és Fichte elvont és üres individualizmusát Hegel egy szintre helyezi Jacobi irracionalista „életfilozófiájával". Hiszen láttuk, hogy az imperialista időszak újkantianizmusa (Simmel) már megalkotott egy „szintézist" kantianizmus és „életfilozófia" között, tehát az e rokonság ellen vívott hegeli kritikai küzdelmet pozitív és igenlő megítélésre váltotta. Az ifjúhegelianizmus, amely, mint tudjuk, a Kant és Hegel közti ellentétet is el akarja kenni, Hegelt mindenáron közelíteni akarja a romantikus életfilozófiához is.

A valóságos összefüggés mármost abban áll, hogy Hegel Goethe oldalán – akit persze a német történelem modern irracionalista meghamisítói ugyancsak és ugyanolyan jogosulatlanul maguknak követelnek – szakadatlanul harcolt a romantikus individualizmus és az irracionalista „életfilozófia" minden árnyalata ellen. Hegel a Jacobin gyakorolt kritikáját akként foglalja összse, hogy Jacobi egyéniségre-korlátozottsága, „ez az örökkön a szubjektumra visszamenő szemlélődés, mely erkölcsi szabadság helyébe szertelen aggályosságot, sóvárgó egoizmust és erkölcsi sorvatagságot tesz", csak „belső bálványimádásra" vezethet. Hegel mármost az embernek egy ilyen individualizmus bűvkörében való életét igen jellemző módon pokolnak nevezi, és itt – megint csak felette jellemzően – Goethe *Iphigeneiá*-jára hivatkozik, melyben ez a pokol Oresztész sorsaként van ugyan megformálva, ámde felbomlasztó, problematikus jellege teljes tudatában, tel-

jes gondolkodói és költői tudatossággal azt illetően, hogy a progresszív humanizmusnak a modern élet e tényéből kiutat kell keresnie és találnia. Humanizmusának ezzel a tudatosságával lett Goethe kora nagy költője. Hegel mármost világnézetileg és művészileg szembeállítja Jacobi költői produkcióját a goethei humanizmussal: „Így azt látjuk, hogy a hősökön, Allwillon és Woldemaron (a Jacobi-regények hősei – L. Gy.), önmaguk örök szemlélésének épp ezt a kínját még csak nem is egy tettben, hanem az üres lét még nagyobb unalmasságában és erőtlenségében, és ezt az önmagukkal való fajtalanságot mint nem-regényszerű történéseik katasztrófájának okát ábrázolja, de egyszersmind a feloldásban ezt az elvet nem szünteti meg, és az egész jellemkörnyezet nem-katasztrófás erényét is lényegileg e pokol színének többjével vagy kevesebbjével festi be."[2]

A szűkebb értelemben vett romantikus iskolához való hegeli állásfoglalás megítélése szempontjából nagyon jellemző, hogy a *Hit és tudás* Jacobiról szóló szakasza azzal zárul, hogy Hegel kritikát ad a Schleiermacher-féle *Reden über die Religion*-ról, a romantika jénai időszakának egyik főművéről. Hegel Schleiermachernak is ugyanazt az üres szubjektivitást rója fel, mint Jacobinak: „Így még a világegyetemnek ez a szemlélése is megint szubjektivitássá tétetik, mivel ez . . . virtuozitás, vagy még csak nem is vágyakozás, hanem csak keresése a vágyakozásnak . . . a nyilvánulásnak: valami belsőnek mint olyannak, egyedi és különös lelkesedés közvetlen kitörésének vagy kíséretének, nem pedig az igazi nyilvánulásnak, egy műalkotásnak kell meglennie." Hegel tehát ugyanazt veti Schleiermacher szemére, amit Jacobiban kritizált; Schleiermacher azt akarja, hogy „megöröküljön a művészet műalkotás nélkül"[3], hogy az „életfilozófia" egy „életművészetben" kulmináljon, mint annak „gyakorlati" betöltésében; ezzel ő is megáll a Jacobi-féle individualista közvetlenség színvonalán.

2. Hegel: Erste Druckschriften. Kiadta G. Lasson. Lipcse 1928. 307. k.
3. Uo. 312. k.

A szubjektum külsővé válása és visszavétele

Schelling talán az egyetlen jelentős filozófus, aki, legalábbis ifjúkorában, az esztétikumot mint az igazi filozófiai gondolkodás „organon"-ját határozza meg. Első kidolgozott ifjúkori rendszertervezetében ezt mondja erről: „A filozófus számára éppen azért a legmagasabb rendű a művészet, mert megnyitja előtte a legszentebbet, ahol örök és ősi egyesülésben lángként ég az, ami a természetben és a történelemben el van különítve, és aminek az életben és cselekvésben és a gondolkodásban is örökké bujkálnia kell. Az a szemlélet, amelyet a filozófus a természetről mesterségesen kialakít magának, a művészet számára eredeti és természetes. Amit természetnek nevezünk, az egy olyan költemény, amelyet titkos, csodálatos írás rejt el."[1] Hegel ezzel a koncepcióval, alapjaival és következményeivel (intellektuális szemlélet stb.) újból élesen vitázott.

Mivel azonban ő is az objektív idealizmus talaján állt, mivel az azonos szubjektum-objektum számára is a rendszerezés alapját és befejezését jelentette, elkerülhetetlen volt, hogy a schellingi gondolkodás bizonyos korlátait, köztük ezt az esztetizáló tendenciát, az ő filozófiája se léphesse túl.[2] Elég, ha itt a számunkra oly fontos külsővéválás-elmélet központi problémájára utalunk. Az azonos szubjektum-objektum hegeli felfogá-

1. F. W. Schelling: System des transzendentalen Idealismus. Werke 1. köt. Stuttgart und Augsburg 1958. III. szakasz. 628.

2. Az ifjú Hegelről írott könyvemben különböző helyeken, különböző összefüggésekben utaltam Hegelnek erre a korlátjára. Der junge Hegel und die Probleme der kapitalistischen Gesellschaft. Berlin 1955. 418., 419., 428. stb.

sa a legpregnánsabban *A szellem fenomenológiájá*-ban fejeződött ki, de lényegében a szubsztancia szubjektummá való átváltozása a későbbi rendszerben is az alapot és a betetőzést jelenti. Ebből következik, hogy az a tudomány, amelyben a „tudat alakjainak", a „fenomenológiának" a mozgása eléri tetőpontját, nem csak annak legmagasabb rendű, legvilágosabb ismerete, amit a tudat alacsonyabb fokai, mindegyik a maga módján, mint valóságról szerzett tapasztalatot összegyűjtött, hanem egyúttal a világ önismerete is, a szubjektív idealista Én-Én álobjektívvé tett formája. Nem a szubsztancia tudatosítása válna ezáltal a szubjektum tulajdonává, hanem éppen szubjektummá való átváltoztatása: az öntudat mint a megismerés legmagasabb rendű, egyedül megfelelő szintje. „Ez a szubsztancia azonban – mondja Hegel –, amely a szellem, ennek azzá *levése,* ami *magánvalósága szerint;* és csak mint ez a magára reflektálódó levés, magánvalósága szerint, valóban a *szellem.* A szellem, magánvalósága szerint, az a mozgás, amely a megismerés – ama *magánvalónak* átváltozása *magáértvalóvá,* a *szubsztanciáé* a *szubjektummá,* a *tudat* tárgyáé az *öntudat* tárgyává, azaz olyan tárggyá, amely éppannyira megszűnt tárgy, vagyis *fogalommá.* Ez a mozgás a magába visszatérő kör, amely feltételezi kezdetét, de ezt csak a végén éri el."[3]

Ismerjük már, hogyan bírálta ismeretelméletileg Marx Hegelnek ezt a pozícióját. Csak azokat a – természetszerűleg nem tudatosított, de a hegeli objektív idealizmus lényegéből szükségszerűen következő – mozzanatokat soroljuk fel röviden, amelyeket Hegel az esztétika szerkezetéből „kölcsönzött". Már az utolsó tétel, a kezdet és a vég körszerűen dinamikus együvé tartozása is ad az itt jelzett rendszernek valamit a műalkotás jellegéből, mivel még egy idealista, nem nyílt, nem átmenetinek, nem kiegészítésre szorulónak, nem továbbfejlesztésre szántnak elgondolt rendszer zártsága sem tartalmazza gondolati szükségszerűséggel a kezdethez való visszatérést. A kezdethez való visszatérés gondolatában rejlő, valóban tudományos gondolat, a tagadás tagadásának módszertani értelme – amint Lenin helyesen

3. Hegel: A szellem fenomenológiája. Akadémiai, 1961. 410.

kifejezte – egy csupán „úgy-tetsző visszatérés a régihez"[4]. Amikor ebből Hegel teljes visszatérést csinál, maga szünteti meg dialektikus módszere egyik legfontosabb vívmányát. Viszont ez a szempont az esztétikában és főként a Hegel számára mindig nagyon fontos drámaelméletben döntő szerepet játszik, sőt, ez a drámai jellemzés lényeges formai alapja. Ez a tragédiában és komédiában egyaránt meglevő állandóság és visszatérés a kezdethez olyan kifejezetten esztétikai jellegű, hogy a természethűség nevében többször megtámadták (pl. a fiatal Strindberg), de esztétikailag nem tudtak fölébe kerekedni. Éppígy áll a helyzet az ezzel csaknem egyértelmű követelménnyel, hogy minden azzá váljon, ami magánvalóságában, hiszen ez a rendszer szempontjából éppen a hegeli dialektikus módszer egyik lényeges vívmányának, nevezetesen a radikálisan új keletkezéséről szóló filozófiai magyarázatnak – álesztétikai – visszavétele; „a mértékviszonyok csomóvonalait" kifejtve maga Hegel is gúnyolódik azokon, akik képtelenek tudomásul venni, hogy itt ugrás jön létre az eddig nem létezőbe.[5]

Hegel számára az iménti fontos idézetben végül és főként annak van döntő jelentősége, hogy „a tudat tárgya az öntudat tárgyává" változott át. Eddigi fejtegetéseink során megpróbáltuk különböző szempontokból bebizonyítani, hogy az öntudat mint szubjektum a tudattal ellentétben az esztétikai visszatükröződést a tudományostól való különbségében jellemzi, és hogy e szembeállításban a dezantropomorfizáló és antropomorfizáló módszerek közti különbség jut érvényre. Adekvát módon csak a tudat valósíthatja meg a dialektikus megközelítési folyamatot a magánvaló számunkravalóvá történő átváltoztatásával, hiszen éppen az öntudattól való elválása alkothatja a dezantropomorfizáció kiindulópontját, míg az öntudatnak – nemcsak esztétikai megjelenésmódjában, hanem a mindennapi életben, az erkölcsiségben stb. is – ellenkező irányban kell megindulnia. Ez azonban a legtisztábban és legpregnánsabban éppen a valóság esztétikai visszatükröződésében nyilvánul meg. Az öntudatnak a tudattal

4. Lenin: Filozófiai füzetek. Művei. 38. köt. Kossuth, 1961. 207.

5. Hegel: A logika tudománya. 1. köt. Akadémiai, 1957. 339.

szembeni kijátszását, amit itt idéztünk, közvetlenül természetesen az azonos szubjektum-objektumról szóló tanítás határozza meg, de az esztétikum fontos tételezési mozzanatait elkerülhetetlenül beviszi a tudományos (filozófiai) gondolkodásba.

*

Hegel, aki mint tudjuk, főként a társadalmi életre és az emberiség fejlődése során megszerzett és kibontakozott ismeretekre alkalmazta a külsővé válásának és visszavételének problémáját, ismételten elemezte azokat a torzításokat, amelyeket egy merőben önmagára hagyatkozni akaró szubjektivitás idézhet elő, olyasvalaki, aki úgy véli, lemondhat a külvilág, a tárgyi világ odaadó befogadásáról. A legvilágosabban ezt az úgynevezett „széplélek" világképének kapcsán mutatja be. Magatartását Hegel a következőképpen jellemzi: „Önmagában való abszolút bizonyossága tehát mint tudat közvetlenül átcsap egy kihangzásba, magáértvaló-létének tárgyiasságába; de ez a teremtett világ az ő beszéde, amelyet éppoly közvetlenül hallott, s amelynek csak a visszhangja tér vissza hozzá." Az ilyen szubjektivitásnak pontosan megfelel az a tárgyi világ, amely szükségszerűen létrejön az objektív valóság ilyen eltorzított visszatükrözésében: „Az üres tárgy tehát, amelyet létrehoz magának, megtölti őt most az üresség tudatával; cselekvése a sóvárgás, amely csak elvész, miközben a léttelen tárggyá lesz, s túlesve e veszteségen, és visszaesve magához, csak elveszettnek találja magát – mozzanatainak ez átlátszó tisztaságában boldogtalan, úgynevezett széplélek: elhamvad magában, s eltűnik, mint alaktalan pára, amely levegővé foszlik széjjel."[6]

Magában a *Fenomenológiá*-ban, a mű elgondolásának megfelelően, a szubjektumnak, a „tudat alakjának" változásából bontakozik ki a mindenkori világkép; ahol Hegel műalkotásokat tárgyal, mint a *Rameau unokaöccsé*-t, Homéroszt, Szophoklészt

6. Hegel: A szellem fenomenológiája. 337. Egészen hasonlóan tárgyalja a „boldogtalan tudatot", amely e műben a kereszténység létrejötténél nagy szerepet játszik. I. m. 113. k. Hegel mindkét helyen – több mint egy évszázaddal felfedezése előtt – a modern „introvertáltság" megsemmisítő bírálatát adja.

vagy Arisztophanészt, ezeket csak mint olyan reprezentatív műveket választja ki, ahol ilyen jellegű problematikáról eleve szó sem lehet. *Hit és tudás (Glauben und Wissen)* című korábbi eszszéjében azonban kitér az akkoriban megjelent *Beszédek a vallásról*-ra *(Reden über die Religion)*, és Schleiermacher tiszta bensőségre irányuló írását bírálva, a művészet problémáját is érinti. Látja e tárgy nélküli vallásosság esztétizáló vonásait, és kigúnyolja Schleiermachernek azt a törekvését, amellyel „a művészetet műalkotások nélkül tartósíttatni"[7] akarja. Láttuk, hogy a probléma, amely e hegeli kategóriának az esztétikumra történő alkalmazása közben kiviláglik, finomabb, mint a műalkotásokban nem objektiválódó, esztétizáló szubjektivitás problémája; éppen arról van szó, hogy az ilyen beállítottsággal megalkotott, műalkotásnak szánt képződmények önmaguktól bomlanak fel. (A legutóbb idézett hegeli bírálat közvetlenül egy másfajta szubjektivista torzítás ellen irányul, nevezetesen az úgynevezett „életművészet" ellen. Ezzel a kérdéssel csak a természeti szépségről szóló fejezetben foglalkozhatunk.) Láttuk, hogy Hegel a valóban alkotói szubjektivitás problémáját és azt az útját, amely a tárgyi világ helyes és elmélyült megragadásán át önmagához vezet, egészen általánosan ragadja meg; az esztétikum itt csak mint ritkán említett alkalmazási lehetőség szerepel. Éppen ezért érdekesen igazolja a külsővé válással és ennek szubjektumba való visszavételével foglalkozó elméletéről szóló fejtegetésünket, hogy a „művészeti vallás" tárgyalásakor – a *Fenomenológia* esztétikai részében – ezt mondhatja az ember „erkölcsi szubsztanciájáról": „Tiszta forma, mert az egyes ember az erkölcsi engedelmességben és szolgálatban minden tudattalan létezést és szilárd meghatározást úgy eltüntetett magából, ahogyan maga a szubsztancia is ez a folyékony lényeg lett. Ez a forma az éjszaka, amelyben a szubsztancia elárultatott, és szubjektummá tette magát; a tiszta magabizonyosságnak ebből az éjszakájából támad fel az erkölcsi szellem, mint a természettől és közvetlen létezésétől megszabadult alak."[8] Ezzel Hegel a „széplélek" privatív jellemzésének tiszta, pozitív ellenképét adja.

*

7. Hegel: Erste Druckschriften. Leipzig 1928. 311.
8. Hegel: A szellem fenomenológiája. 359.

Az, amit a történelem folyamában egyenlőtlenségnek, megrekedő, sőt elveszni látszó mozzanatnak írtunk le, Hegelnél a *Fenomenológia* végső gondolataiban egyenesen úgy jelenik meg, mintha válasz lenne az itt feltett kérdésre. A történelmet „időben külsővéváló szellem"-nek nevezi, és egyes szakaszairól ezt mondja: „Ez a levés bemutatja a szellemek lassú mozgását és egymásutánját, oly képek galériáját, amelyek mindegyike fel van ruházva a szellem teljes gazdagságával, s épp azért mozog oly lassan, mert a személyes énnek át kell járnia és meg kell emésztenie szubsztanciájának ezt az egész gazdagságát." „De – fűzi hozzá – *a belsővé tevő emlékezet (Er-Innerung)* megőrizte ezt a tapasztalatot, s belseje és valójában magasabb formája a szubsztanciának. Ha tehát ez a szellem ismét elölről kezdi művelődését olyképpen, hogy látszólag csak magából indul ki, ugyanakkor mégis magasabb színvonalon kezdi."[9]

Hegel fejtetőre állított materializmusa, hogy Engels kifejezésével éljünk, itt kézzelfoghatóan és világosan mutatkozik meg. Hiszen itt az abszolút idealizmus beteljesedésének csúcsán állunk: a szubsztancia éppen arra készül, hogy szubjektummá változzon át, és valóra váltsa az azonos szubjektum-objektumot. Csak amikor a „belsővé tevő emlékezet" ennek az eggyé válásnak az aktusát szem elé tárja, vagy legalábbis előkészítené, akkor derül ki – magának Hegelnek a fejtegetéseiből –, hogy az emlékezés (Erinnerung) mégis csupán a szubsztancia tükörképét teheti belső tulajdonává, és nem magát a szubsztanciát; sőt, még ha „belsővé tevő emlékezet"-ként (Er-Innerung) fogják is fel, a külsővé válásból a szubjektumba visszavett belső benne akkor is csak egy tudattól független lét tudata marad. A jelenség hegeli felfogása tehát mint a valódi és objektív folyamat leírása több mint kétértelmű, de találó képet ad arról a valódi tényállásról, hogy miként fejeződik ki az emberiség ügye az emberek emlékezésében és élményvilágában, és különösképpen a művészi ábrázolásban. A „belsővé tevő emlékezet" valóban a belsővé tevésnek az a formája, amelyben és amely által az egyes ember és benne az emberiség a múltat és a jelent mint saját művét, mint őt megillető

9. Hegel: I. m. 414.

sorsot veheti a birtokába. Objektív valóságot idéz fel, de olyat, amelynek minden ízét emberi tevékenység hatotta át, s amelynek összes tárgyaiba az emberi értelem, az emberi érzés a legjobbakat fektette bele önmagából, az adásnak és cselekvésnek ebben a folyamatában bensőleg gyarapodva. Ha most az embereknek ezt a tárgyi világon belül végrehajtott – múltbeli és jelenlegi – tevékenységét a „belsővé tevő emlékezet" visszaveszi a szubjektumba, akkor ugyan csupán az abszolút idealizmus elképzelése szerint válhat a szubsztancia szubjektummá, de annyi bizonyos, hogy ebben az ember létrejötte és kibontakozása mint saját műve, mint saját történelme, plasztikus-felidéző módon nyilvánvalóvá lesz. Amit az ember a külsővé válás különböző formáiban az objektív valóságnak (önmaga és a hozzá hasonlók valóságának is) átadott, és benne elsüllyesztett, s aminek gondolat- és érzelemgazdagságát köszönheti, azt itt a szubjektum visszaveszi magába, és a világot mint az ember saját világát, mint elveszíthetetlen tulajdonát éli át. E két – egymástól elválaszthatatlan – aktusban jön létre, szélesedik ki és mélyül el az emberi öntudat. Ezek az – elválaszthatatlan – aktusok adekvát módon, a maguk teljes tisztaságában csak a művészetben egyesülnek. Hegel, mint már korábban jeleztük, találóan jellemezte az esztétikai tételezés specifikus sajátosságát sok olyan fejtegetésében, amelyben abszolút idealista módon eltorzította az objektív valóságot. (Hogy az emberiség társadalmi-történelmi fejlődése során a társadalmi-emberi szféra tárgyiassága milyen mértékben változik át a puszta szubsztancialitásból a tudatos szubjektivitásba, jobban mondva, egy ilyen szubjektivitás a társadalmi szféra objektív szubsztancialitásával kölcsönös vonatkozásban milyen mértékben törekszik túlsúlyra, azt itt nem magyarázhatjuk meg. E fontos problémát csak jelzésszerűen vethetjük fel.)

Az esztétikai szubjektivitás meghatározása, mindenekelőtt, ahogyan adekvát megvalósulásában, a műalkotásban megjelenik, mint az emberi nem öntudata (mint fejlődése során megtett útjának és eme út szakaszainak „belsővé tevő emlékezete"), igazolja és konkretizálja jellege felkutatása terén eddig elért eredményeinket. Ha behatóan elemezzük a külsővé válást, mint az igazi esztétikai szubjektivitás eléréséhez szükséges állomást, akkor bebizonyoso-

dik, hogy milyen hamisak azok az elméletek, amelyek az ide vezető utat a szubjektivitás önmagában való puszta elmélyülésében keresik. Az esztétika egyik alapvető ténye – még inkább, mint az etikában, ahol az „Ismerd meg önmagadat!" ehhez hasonló felfogása gyakran vezet terméketlen és önmarcangoló hipochondriához –, hogy a szubjektivitás gazdagsága és mélysége csak úgy érhető el, ha a szubjektum mind elmélyültebben sajátítja el a valódi tárgyi világot. A modern elméletekkel, mint az „introverzió", és a modern szerzőkkel, még olyanokkal szemben is, mint Caudwell, akik marxistának vallják magukat, de mégis úgy vélekednek, hogy az esztétikaivá vált öntudat elfordulást jelent a külvilágtól,[10] a régebbi esztétikának, még az idealistának is sokkal inkább igaza van, amikor hangsúlyozza, hogy fennáll ez az összefüggés a bensőség és a külvilághoz fűződő viszony között; „az eredetiség . . . azonos az igazi objektivitással" – mondja Hegel.[11]

10. Caudwell ezt mondja a líráról: „A költészet a maga nyelvhasználatával állandóan eltorzítja és tagadja a valóság struktúráját, hogy felmagasztalja az én struktúráját." Illúzió és valóság. Gondolat, 1960. 200. Nem tartozik ide, hogy Caudwell az objektív valóság visszatükröződését az epikára és a drámára vonatkozóan elismeri. Ennek az elméletnek csak azt a különös következményét említjük itt meg, hogy a fent említett okokból kifolyólag a regényben nincs ritmus, nincs stílus, a regény nem szavakból épül fel, hanem jelenetekből. Uo.

11. Hegel: Esztétika. 1. köt. Akadémiai, 1952. 299.

A DÍSZÍTŐMŰVÉSZET ÉS A GEOMETRIA ÖSSZEFÜGGÉSE

Min alapul a díszítőművészet korai, korán tökéletessé vált, gazdag és mégis világ nélküli jellege és hatása? Azt hisszük, ez a társadalmi kulturális fejlődés egyik alaptörvényéből és a valóság – mind tudományos, mind művészi – visszatükröződésének különösségéből következik, amelyet épp ez a fejlődés határoz meg. Hegel elsőnek adott filozófiailag pontos leírást erről a jelenségről *A szellem fenomenológiája* előszavában. Abból indul ki, hogy ez a műve egy új világállapotot fejezett ki fogalmilag, és most ehhez kapcsolódva, mind objektíve, mind szubjektíve pontosan meg akarja határozni azokat a sajátos és lényeges ismérveket, amelyek az újnak a történelemben való fellépését jellemzik. Fejtegetéseit azzal kezdi, hogy ez az új éppoly kevéssé lehet „tökéletes valóság", mint „a maszületett gyermek". Az új természetesen sok meghatározás és tendencia terméke, amely a régi világ méhében már jóval napfényre bukkanása előtt hatékonyan működött, de amikor alakot ölt, nem más, mint „az egymásutánból és a maga kiterjedéséből magába visszament egész, ennek létrejött *egyszerű fogalma*".[1] Az ilyen történelmi tényállás ezért szükségszerűen elvontan, ezoterikus módon tükröződik vissza az emberi tudatban.

A *Logiká*-ban Hegel – ezúttal merőben a megismerés szempontjából – ismét visszatér erre a problémára, de itt nem annyira a történelmileg új alakját, mint a valóság gondolati leküzdésének kezdeteit veszi szemügyre. Ez a kezdet az általános. „Ha a valóságban – fejti ki Hegel –, akár a természet, akár a szellem valóságában, a szubjektív, természetes megismerésnek a konkrét egye-

1. Hegel: A szellem fenomenológiája. Akadémiai, 1961. 14.

diség van mint az első megadva, ezzel szemben a megismerésben, amely legalábbis annyiban felfogás, hogy a fogalom formáján alapszik, az *egyszerűnek,* a konkrétból *kiváltnak* kell az elsőnek lennie, mert a tárgynak csak ebben a formában van meg a magára vonatkozó általánosnak és a fogalom szerint közvetlennek formája."[2] Azokkal vitatkozik, akik a szemlélethez folyamodnak itt, mert az a folyamat, amelyet jellemez, bekebelezte és gondolatilag túlhaladta már álláspontjukat. És szubjektív szempontból is ugyanez az eredmény: „Ha csupán a *könnyebbséget* tudakoljuk, akkor magától nyilvánvaló, hogy a megismerésnek könnyebb az elvont, egyszerű gondolatmeghatározást megragadni, mint a konkrétat, amely sokszoros kapcsolata az ilyen gondolatmeghatározásoknak és viszonyaiknak."[3] Hegel itt egyúttal arra is felhívja a figyelmet – ami problémánkkal már közvetlenül érintkezik –, hogy a geometria sem a konkrét téralakzattal, hanem a legegyszerűbb elemekkel és formákkal, a ponttal, a vonallal, a háromszöggel, a körrel stb. kezdődik.

Az is általánosan ismert tény, hogy a geometria egyrészt a primitív ember első tudományos tevékenysége volt, először itt alkalmazták a tudományt a gyakorlatra (jóval mielőtt rendszerezett megismerés szerveződött volna), és hogy másrészt a geometriai díszítőművészet első virágkorát ugyanabban a korszakban élte át, amikor a mezőgazdaság létrejött és elterjedt. E két tendencia természetesen a legszorosabban összefügg. Pl. Hambidge kimutatja,[4] hogy a derékszög először a földmérésben merül fel, és azután viszik át a templomépítésre stb. Reméljük, nem kell külön bebizonyítanunk, hogy a valóságnak ez az első tudatos és gondolati meghódítása, amelynek jelentősége az emberiség fejlődésének szempontjából maradandóbb, mint a vadászkorszak sokkal ragyogóbb művészi vívmányai, a fent megadott hegeli értelemben (még különösen kedvező feltételek között is, amilyenek Dél-Franciaországban uralkodtak) elvont jellegű. Ez az elvontság azonban kezdeti megragadásának feltételei között különös pátoszt rejtett ma-

2. Hegel: A logika tudománya. 2. köt. Akadémiai, 1957. 399.
3. I. m. 399.
4. Hambidge: Dynamic Symmetry. Yale University Press, 1920. 7. k.

gában: a primitív ember olyan környezetben él, amelyen messzemenőkig nem uralkodik, csak egy egész kis sarkocskát világít most be valódi megismerése fényével. Ezt a megismerést az sem helyezi valamiféle mágikus általdással azonos szintre, hogy kezdetben mágikusan, később vallásosan és misztikusan is tolmácsolják.

Itt is csak a későbbi fejlődésből vonhatunk le visszamenőleges következtetéseket a korábbi folyamatra: képzeljük magunk elé az igazi megismerés pátoszát, amely évezredeken át csaknem kizárólag a matematikához vagy a geometriához fűződött: Püthagorasztól és Platóntól Galilei új természet-ábécéjéig, Spinoza more geometricójáig húzódik ez a vonal. Ez az igazi megismerés – eleinte – elvont kezdete, egészen Hegel értelmében, egy még kifejletlen, nem-konkrét stádiumban. De éppen ebben az elvontságban egyesíti az objektív valóság megismerésének egyébként elérhetetlen, abszolút egzaktságát az érzékileg nyilvánvaló, könnyen megragadható, vizuális szemléletességgel. Itt kell keresnünk annak az okát, hogy a kezdődő művészi tevékenységet, amely – mint láttuk – nem vált még el a mindennapi gyakorlattól, és nem szerveződött önállóvá, az ellenállhatatlan kifejezést igénylő esztétikai-világnézeti pátosz a geometriai díszítőművészet felé szorítja. Ennek a már primitív fokon elérhető biztos és pontos megismerésnek és a közvetlenül meggyőző érzéki megismerésnek az egysége összeköti egyrészt az itt elért eredményeket minden egyes tudomány és művészet alapjával, a munkával, másrészt az elvont-fogalmi pontosságnak és az érzéki-közvetlen evidenciának ez az elválaszthatatlanul kettős jellege éppen ebben az elvontságban és ennek következtében lehetőséget teremt arra, hogy az így megalkotott képződményeket a mindennapi gyakorlat heterogén sokrétűségéből ki lehessen emelni, és e különneműséggel szemben olyan távolságot és sajátos jelleget lehessen kölcsönözni nekik, amelynek segítségével önálló műalkotássá válhatnak.

Emlékezzünk arra, amit Hegel e komplexum logikai vizsgálatakor az absztrakció könnyebben felfogható voltáról mondott. Itt éppen a Hegel elemezte absztrakciót változtatják érzékileg szemléletessé, éspedig nem úgy, hogy a puszta észlelés fogalom előtti érzéki közvetlenségéhez térnek vissza – ami ellen Hegel tiltakozik –, hanem oly módon, hogy ebben az érzéki közvetlenségben

maradéktalanul megőrzik a gondolati meghatározásokat. Az a lehetőség, hogy a szerkesztés geometriai-tudományos bizonyítéknak számíthat, megmutatja, hogy a közvetlen érzéki megjelenés itt adekvát módon kifejezi a lényeget (amit Hegel fogalomnak nevez), sőt meghatározott módon olyan közel kerülhet hozzá, hogy közvetlen egységükről, a lényegnek a jelenség révén történő közvetlen kifejezéséről beszélhetünk. Csak sokkal fejlettebb fokon elemzik filozófiailag az érzéki jelleget, és csak ekkor irányítják a geometria elemeinek (pont stb.) „kiterjedésnélküliségére" a figyelmet; e problémával már Platónnál találkozunk. Ekkor a geometriai szemléletesség dezantropomorfizáló jellege is tudatossá válik, és a tudományos és művészi visszatükrözés szétválása itt is végbemegy. E kettősség magában véve persze kezdettől fogva megvolt, ez azonban mit sem változtat azon az eredeti, érzelmileg sokáig megőrzött kapcsolaton, amelyről mind ez idáig beszéltünk.

Az, ami Arisztotelésznél pusztán jelzésszerűen szerepel, konkrét alakját és pontosan meghatározott szisztematikus helyét Hegelnek a mértékről és mértékviszonyokról szóló elméletében kapja meg. Hegel nagy teljesítménye elsősorban a minőség és a mennyiség egymással kapcsolatos viszonylatainak tisztázásában rejlik. Más összefüggésekben utaltunk már ennek az elméletnek néhány legfontosabb mozzanatára, főként a minőség eredetileg adott voltára és arra, hogy a mennyiség a minőség megszüntetve-megőrzése, a minőség első közelítése a lényeghez. Miközben azonban a mennyiség teljesen kibontakozik, és a benne rejlő meghatározásokat napfényre hozza, aközben a tárgyiasság mértékévé válva – anélkül hogy mennyiségi sajátosságát elveszítené, anélkül hogy ne volna továbbra is a tárgyak mennyiségi sajátosságának és változásának kifejezése –, a korábban megszüntetett minőséget bevonja a saját meghatározottságába: „A mérték külsőleges mód ugyan, több vagy kevesebb valami, amely azonban egyszersmind éppannyira magára reflektálva, nem csupán közömbös és külsőleges, hanem magánvaló léttel bíró meghatározottság; így a *lét konkrét igazsága* . . . A mérték a kvantum egyszerű vonatkozása magára, saját meghatározottsága önmagában; így a kvantum minőségi jellegű."[1] Ezzel Hegel a mértéket mint a mennyiség és a minőség egységét, elválaszthatatlanul az egyes dolgok létéhez, viszonylataihoz, törvényszerűségeihez stb. kapcsolta. „De minden egzisztálónak van nagysága, hogy az legyen, ami, általában, hogy lé-

1. Hegel: A logika tudománya. 1. köt. Akademiai, 1957. 301. k. és 305.

tezzék."[2] Így a mérték a létezés kategóriájává válik; fogalmából eltűnt az „eszmeszerűségnek", a konkrét tárgyiasságok fölötti vagy ezeken túli mennyei birodalomban való, elvont lebegésnek minden nyoma – mint láttuk, Arisztotelész éppen ezt kifogásolta Püthagorasznál és Platónnál –, és ezzel kiküszöbölődött a mennyiség és a minőség minden fetisizáló ellentéte, amely még a mai gondolkodásban is (gondoljunk például Bergsonra) nagyon elterjedt. „A mérték így – mondja Hegel – *két* minőségnek *immanens* mennyiségi viszonya egymáshoz."[3] A mennyiségnek és minőségnek mint létmeghatározásoknak a szétválaszthatatlan kapcsolata annál pregnánsabban jut érvényre – a platóni ideákkal ellentétben –, minél bonyolultabb viszonylatokat tükröznek gondolatilag ezek a meghatározások, minél kevésbé szorítkozik a tükrözés pusztán a létezés statikus viszonylataira, minél inkább kifejezi a jelenségek, mozgásaik stb. összefüggéseiben a dinamikus, általános érvénnyel törvényszerű vonatkozásokat is. Már olyan egyszerű képletek is, mint a $2r\pi$ vagy az $r^2\pi$ is a kör éppígy-létét, specifikus minőségét, magáértvalóját határozzák meg az összes többi görbe vonalhoz viszonyítva, és Hegel a mérték és mértékviszonyok filozófiájáról szóló további fejtegetéseiben joggal hivatkozik Kepler és Galilei teljesítményére. Hegel ismert felfedezése, a mértékviszonyok csomóvonala, a mennyiség és a minőség egymásba való átcsapása csak a mennyiség és minőség ama benső – a dolgok lényegén alapuló – viszonyának a dialektikus-dinamikus kifejeződése, amelyet gondolatilag a mérték logikai kategóriája tükröz vissza.

Csak ezzel jutott meghatározáshoz a gondolkodásnak mint a valóság megismerésének helyes viszonya ama „tiszta" mennyiség világához, amely a matematikában kapta meg tudományos formáját. Világos – és ezen alapul a matematika nagy, korlátlannak látszó, lenyűgöző hatalma –, hogy az így létrejövő meghatározottságoknak és a dezantropomorfizáló visszatükrözésnek a kibontakozásában benne rejlő dialektika – mivel lényegét a mennyiségi viszonyoknak erre a rendszerére redukálja, és e redukcióból spe-

2. I. m. 306.
3. I. m. 312.

cifikus „egynemű közeg" alakul ki – a tárgyiasságot és a tárgyak viszonyait másként elérhetetlen pontossággal és egységben tudja kifejezni; sőt, még olyan eset is lehetséges, hogy e dialektika előbb bukkan rá a valóság tényeire vagy összefüggéseire, mint ahogy erre megfigyelések vagy tapasztalatok képesek lehetnének. De ez mit sem változtat azon az alapvető tényen, hogy minden egyes matematikailag meghatározott mértékviszony igazságkritériuma maga a valóság, vagyis az illető jelenség (imént jelzett hegeli értelemben vett) minőségi éppígy-léte marad. Hiszen a mértékviszonyok mennyiségi oldalának immanens matematikai kibontakozása a lehetőségek végtelennek vagy legalábbis kimeríthetetlennek látszó sorát világítja ugyan meg, de hogy melyiküket illeti meg az objektív valóság igazsága, azt a matematika immanens eszközeivel nem lehet eldönteni. Már az a tény is világosan egy ilyen problematika irányába mutat, hogy az alapvetően fontos fizikai-matematikai tételek konstansokat tartalmaznak. A konstans természetesen valóban mennyiségi jellegű, de éppen ebben nyilvánul meg a valóság szóban forgó összefüggésének egészen specifikus éppígy-léte, egy különös létezés, különös viszony stb. minőségileg különös jellege. Planck ezért teljes joggal mondja saját kvantumfizikában tett felfedezéséről: „Ez a konstans, a valódi világ új, titokzatos követe az, amely a legkülönfélébb méréseknél újból és újból előtérbe nyomult, és egyre makacsabbul saját helyet követelt magának."[4] Tehát maga a valóság választja ki a fizika dezantropomorfizáló módszereinek útján a tiszta matematikai lehetőségek végtelennek látszó számából azt a mértékviszonyt, amely egy valódi létezést éppígy-léte tulajdonságaival együtt, a mindenkor elérhető legjobb megközelítésben, adekvát módon tükröz vissza. (Magától értetődik, hogy eközben magából a valóságból nyert mértékviszonyok matematikai levezetése, kidolgozása és megformulázása is nagy szerepet játszik, de ez az itt kifejtett alapvető tényálláson sem ismeretelméletileg sem módszertanilag nem változtat.)

Ha most innen voltaképpeni célkitűzésünknek megfelelően arra térünk rá, hogy miként alakulnak ezek a viszonylatok a zené-

4. M. Planck: Wege zur physikalischen Erkenntnis. Leipzig 1944. 186.

ben, akkor rögtön hangsúlyoznunk kell azt, ami mindkét szférára nézve egyformán érvényes, és azt is, amiben alapvetően különböznek egymástól. A módszertanilag közös vonásokat Hegel imént idézett fejtegetéseiben írja le: „Az egyes hangnak is csak egy másikkal vagy mások sorával való viszonyban és kapcsolatban van meg az értelme; a harmónia vagy diszharmónia a kapcsolatok ilyen körében alkotja a hang minőségi természetét, amely egyszersmind mennyiségi viszonyokon alapszik; ezek kitevők sorát alkotják, s viszonyai ama két specifikus viszonynak, amely az összekapcsolt hangok mindegyike önmagában. Az egyes hang egy rendszer alaphangja, de éppígy újra egyes tag minden más alaphang rendszerében. A harmóniák kizáró zenei rokonságok (Wahlverwandtschaften), amelyeknek minőségi sajátossága azonban ismét a puszta mennyiségi haladás külsőlegességévé oldódik fel."[5] Ezzel itt a mennyiségnek és a minőségnek ugyanaz a megkettőződése jelenik meg, mint a fizikában, a két kategoriális összetevő saját létezésének és öntörvényű növekedési lehetőségeinek megtartása mellett itt is kölcsönösen átcsap egymásba, természetesen mindazokkal a következményekkel együtt, amelyek e mozgásokból egységükre háramlanak.

5. Hegel: I. m. 1. köt. 327.

A művészet defetisizáló küldetésének tárgyalásakor utaltunk már a tér és az idő objektív szétválaszthatatlanságára, és megpróbáltuk bebizonyítani, hogy e tudattól független sajátosságuk esztétikai visszatükrözésükben szükségképpen mélyreható következményeket idéz elő. Akkoriban a kanti felfogással szemben annak az eredeti, spontán nézetnek a benső jogosultságát akartuk érvényesíteni, amely az időt és a tért mindenütt összetartozónak tekinti, s egyúttal olyannak, amelyet a mozgásban levő anyag „népesít be". Hegel filozófiai alapot adott ennek az életérzésnek. A Hegel és Kant közti különbség ugrópontját már az is megmutatja, hogy Hegel a tért és az időt nem az ismeretelmélet bevezetésében tárgyalja, mint elvont aprioritásokat, ahogy ezt Kant tette, hanem a természetfilozófia általános bevezető fejtegetéseiben: az idő problémáját nem lehet a realitás tényeinek megfelelően tárgyalni, ha elválasztják a térnek, az anyagnak és mozgásnak problémájától. (Ez nem zárja ki a tér és az idő ontológiai sajátosságának objektíve dezantropomorfizáló módon szétválasztott tárgyalását, ahogy ez N. Hartmann természetfilozófiájában található; e tárgyalásmód fölöttébb fontos védelmet ad a modern fizika szubjektivizáló tendenciáival szemben. Csakhogy ez a probléma olyan dimenzióban vetődik fel, amely nem érintkezik az itt tárgyalt kérdésekkel.) A tértől és mozgásban levő anyagtól elszigetelt, merőben bensőséges idő olyan fetisizált és fetisizáló absztrakció, amely természetesen az összes széles körökben és hosszasan ható elméletekhez hasonlóan, a kapitalista társadalom meghatározott rétegeinek társadalmi létében gyökeredzik; de az ilyen társadalmi megalapozottság még nem szól amellett, hogy az illető elmélet

megegyezik az objektív valósággal. Ellenkezőleg. E társadalmi genezis pontos elemzése éppen azt tárná fel, hogy az idő valódi struktúrája miért torzult el fetisizáló módon. Ennek az összefüggésnek az elemzése, amely a modern művészet tárgyiasságának megértése szempontjából nem kevéssé jelentős, az esztétika történelmi-materialista részébe tartozik.

Az idő problémáját itt még egyszer érintenünk kell, hogy jobban megközelíthessük a zene specifikus tárgyiasságát. Ebből a szempontból Kant és Hegel szembeállításából két – egymással szorosan összefüggő – kontraszt adódik: egyik az objektív és a szubjektív időé, a másik az üres, „tartályszerű" és a tárgyiassággal megtöltött, más szóval az elvont és a konkrét idő kontrasztja. A Kant által befolyásolt állásfoglalás mindkét dilemmát illetően az időbeli élmények értelmezésében a teljesen „megtisztított" bensőséghez vezet. Olyan koncepció alakul ki, mintha minden tárgyiasság, sőt a szubjektum és az objektum minden szembenállása megszűnnék, nem-létezővé válnék; mintha az objektumok tárgyiassága csak a tér aprioritásából (továbbá az értelem és az ész tárgyakat formáló tevékenységből) jöhetne létre. Az időben, amelyet itt szükségszerűen egyre inkább azonosítanak a szubjektum időélményével (persze magánál Kantnál ez még nem következik be határozottan), a magánvaló áramlás mind rejtelmesebb hatalma lép fel velünk szemben, amelyben menthetetlenül eltűnik mindaz, ami az átélt pillanatban létezésnek látszott. A kísérő érzelmi akcentus lehet szomorú, mint a fiatal Hofmannsthalnál, vagy mámoros, mivel a kozmosz igazi, anyagtalan lényegét állítólag sikerült megragadni, mint Bergsonnál: az idő és az időbeliség minden esetben egyre jobban leválik a valódi anyagi világtól, és az ettől elválasztott, önálló létezés fokozott hangsúlyát kapja, olyan létezését, amelyet a tiszta szubjektivitásban, ennek a környezettől való, fetisizált szétválasztásában és szintén fetisizált ellentétében képzelnek el. Az időben szükségszerűen végbemenő elmúlás szakadékká válik, amelyben minden tárgy nyomtalanul eltűnik, vagy legfeljebb a szubjektum, az emlékezés, az emlékezet szintén rejtelmes benső tevékenysége következtében merőben szubjektívan, kizárólag a szubjektumra vonatkoztatva tengeti árnyékéletét a lét és a nemlét között, mintegy a dantei pokol torná-

cán. Így az idő elszigetelt és szubjektumba zárt felfogásával egyidőben valamiféle lelki érzelem-szolipszizmus jön létre. Lehet Hanslickhoz hasonlóan tagadni az érzelem és a zene közti összefüggést, mivel azonban az ilyen formalizmus teljesen „világnélkülivé" változtatja a zenét, az így befolyásolt befogadásban, a tárgy „világnélküliségének" szükségszerű, szubjektív korrelátumaként szolipszista szubjektum jön létre, amelynek lényegét – Hanslick összes elméletétől függetlenül – a zenének érzelmileg kell meghatároznia.

Az idő ilyen szubjektivizálásának és tárgyiatlanításának legszélsőségesebb kifejezése a zeneelmélet számára tiszta formalizmust jelent. Már Kant is „az érzések szép játékát" látja a zenében, és a szöveg nélküli muzsika szerinte a „tiszta" (nem valamitől „függő", nem tárgyilag meghatározott) szépség rubrikájába tartozik, vagyis Kant szavai szerint egy sorban áll az „à la grecque rajzokkal", a „keretezésre szolgáló lombdísszel" vagy a „papírtapétákkal".[1] Más összefüggésben utaltunk már arra, hogy Hanslick az ilyen feltevésekből kiindulva, a zenét „hang-kaleidoszkóp"-nak fogta fel. Az ilyen végletességében abszurd felfogás komoly, objektivitásra törő gondolkodókat is nyugtalanít. N. Hartmann pl. mereven elutasítja azt a lehetőséget, hogy a zenét mint „a hangokkal játszott sokkot" fogja fel. Nézeteinek konkretizálásakor mégis a következő dilemmába kerül: egyrészt hatása szubjektív aktusát a képzőművészetek és az irodalom befogadásával hangsúlyozott ellentétben úgy határozza meg, „hogy saját lelki életünket a zenemű mozgása egészen felveszi magába, és bevonja mozgása módusába; ez közlődik vele, és az együttes foganatosítás során az övévé válik. Ezáltal a tárgyi viszony valójában megszűnik, és valami mássá alakul át: a zene mintegy behatol a hallgatóba, és a hallgatásban az övé lesz." Másrészt, ha nem akarja a zenét tartalmatlan, tárgyiatlan eksztázisban vagy éppolyan tartalmatlan, tárgyiatlan formalizmusban feloldani, erre a következtetésre kell jutnia: „A zene mégis tárgyias marad."[2] Még

1. Kant: Az ítélőerő kritikája. 51. és 16. §. Akadémiai, 1966. 291. és 195.
2. N. Hartmann: Ästhetik. Berlin 1953. 200. k. Itt nem kell foglalkoznunk e

Hegel is, akinek időelmélete a döntő ösztönzést adta számunkra e probléma megoldásához, alkalomadtán *Esztétikájá*-ban áldozatul esik annak a csábításnak, hogy a tiszta hallhatóság időbeliségét gondolatilag a zenei-esztétikai magatartás tárgynélküliségével, sőt esztétikai lényegével egyesítse. Az, hogy Hegel elfordult saját dialektikus időfelfogásától, a legszorosabban összefügg idealizmusával, ez pedig annak a középkori tételnek a megújítására bírja, amely szerint a hallás „eszmeibb, mint a látás". Ennek következtében azt mondja a zenéről, hogy az élvező szubjektum és az objektív mű közti megkülönböztetés nem olyan szilárd és tartós, mint a képzőművészetekben, hanem „éppen megfordítva, reális egzisztenciája (a tárgy érzéki létezése – L. Gy.) ennek következtében időbeli elmúlásává változik ... A zene tehát azt a tudatot foglalja le, amely már nem áll szemben semmiféle tárggyal ..."[3] Szerencsére Hegel nem következetes ebben a kérdésben, és ezt a felfogást nem viszi végig abszurd következményeiig.

Emellett, mint már utaltunk rá, éppen Hegelnek a tér, idő, anyag és mozgás szétválaszthatatlan összetartozásáról szóló elmélete az egyetlen út a zene sajátosságának helyes megragadására. Gondoljunk csak – hogy a korább kifejtettekre emlékeztessünk – a tánc és a zene összefüggésére. Amikor Hegel a fizikával kapcsolatos bevezető megjegyzéseiben ezt mondja: „A mozgás a folyamat, a térből az időbe való átmenet és viszont: az anyag ellenben az időnek és a térnek a viszonya mint nyugvó azonosság",[4] akkor filozófiailag egzaktul megindokolta a ritmus térbeli-időbeli jellegét, amiről már szintén beszéltünk. E kategóriák már az életben is összetartoznak, világos alakot öltenek a munkában, és zenei továbbvitelük nem más, mint a Hegel által megragadott alapkonstelláció – persze minőségi – felfokozása. Csak a geometriában (és ennek következtében a geometriai díszítésben) hajtható végre egy a világkép szempontjából termékeny absztrakció, nevezetesen az idő nélküli tér tételezése. De Hegel helyesen utal arra,

dilemma hartmanni megoldásának különös formájával, a zene „háttér-rétegeiről" szóló elméletével. (I. m. 205.)

3. Hegel: Esztétika. 3. köt. Akadémiai, 1956. 118. k.

4. Hegel: Enzyklopädie. 261. §. Függelék.

hogy ez az absztrakció nem fordítható meg: idő nem képzelhető el tér nélkül, az időnek nem lehet „geometriája"[5]. Még az idő legelvontabb formája sem tekinthet el a tértől, az anyagtól és a mozgástól. Ez Hegel szerint abban mutatkozik meg, hogy az időt „a lét és a semmi egysége" határozza meg. A múlt, jelen és a jövő egyrészt ennek az ellentétnek az egységét alkotja, másrészt a létrejövés és az elmúlás tekintetében különbözik egymástól. Hegel érdeme, hogy az objektivitást és a tárgyiasságot egyaránt kiemeli mindezekben a viszonylatokban. „A múlt valóban létezett, mint világtörténelem, természeti események, de csak a hozzá csatlakozó nemlét meghatározása alatt tételezett", viszont – filozófiailag – „a jövőben a nemlét az első meghatározás, és a lét a későbbi, ha nem is az időben". A jelen – elvontan nézve – pusztán „negatív egység", puszta Most, és ebben az értelemben mondhatjuk: „Csak a jelen van, az Előbb és a Később nem; de a konkrét jelen a múlt eredménye, és a jövővel terhes."

Hegel így zárja ezeket a fejtegetéseit: „Így hát az igazi jelen az örökkévalóság";[6] ez a kijelentés első hallásra egzaltáltan idealistának, csaknem misztikusnak hangzik. De már az életben is megmutatkozik, hogy a magánvalót csak a múlt és a jövő jelenné emelése teheti számunkravalóvá, s a nemlétező eközben természetesen a maga szükségszerű tételezettségében csak számunkravalóvá emelkedhet, de magánvalóvá nem, s ezáltal ez az örökkévalóság kritikailag nézve egy szükségszerű és az objektív valóságot helyesen tükröző, de pusztán szubjektív kategória marad. A tárgy lényege által szükségszerűen meghatározott szubjektivitásnak ezt a jellegét a művészi és speciálisan a zenei visszatükrözésnek is át kell vennie. Emlékeztetünk korábbi fejtegetéseinkre, amelyek az ott szintén szubjektívnek jellemzett zenei kvázi-térrel foglalkoztak. A zenében (és a költészetben is) szerepet játszó kvázi-térnek ez a szubjektív természete esztétikailag sem szünteti meg érvényességének objektivitását. Mert – mint annak idején kimutattuk – az időben elválasztott tárgyiasságok egymás-mellett-állása, tehát az idő folyásának szubjektív megszüntetése elenged-

5. I. m. 259. §.
6. I. m. Függelék.

hetetlen feltétel a műalkotásnak mint egységnek a hatása szempontjából. Thomas Mann helyesen határozta meg a zene és a költészet eme aktusának közös tulajdonságát: „A művészi alkotás mindig teljes egészként él a művészben, és bár a művészetfilozófia azt állítja, hogy az irodalmi és a zenei mű éppen abban különbözik a képzőművészetitől, hogy időben és időbeli egymásutánban jelentkezik, de azért ez is minden pillanatában arra törekszik, hogy teljes egészében jelen legyen. A kezdetben benne van a folytatás és a vég, a jelent átszövi a múlt, és bármennyire a jelen pillanat felé fordul is figyelmünk, már készülünk az elkövetkezőkre."[7] Az esztétikai hatás posztulátumaként tehát a kvázi-tér tételezése a maga szubjektív szükségszerűségében teljesen jogosult. Csak azt kell belátnunk, hogy e követelmény mögött is egy – ezt tárgyilag megindokoló – szükségszerűség áll: magának az időnek a konkrét és objektív természete, amelynek az idő esztétikai visszatükröződésében is érvényre kell jutnia. Gondoljunk még egyszer arra, hogy mit mondott Hegel a jelenről mint örökkévalóságról, és hogyan értelmeztük mi ezt a kijelentést. Mivel a zenei ábrázolás során a jelen, a múlt és a jövő – eredeti lényegének szétrombolása nélkül – átélt egymásmellettiséggé változik át, csakugyan az idő teljességévé, szubjektív megszüntetésévé válik. Mivel azonban ez az aktus csak azt tükrözi vissza, azt realizálja szubjektíve, ami az objektív és konkrét időben magánvalósága szerint rejlik, nevezetesen a térrel és a benne mozgó anyaggal való szétválaszthatatlan, létbeli összetartozását, nyoma sem marad benne a szubjektivisztikus önkénynek. Ezenkívül a zenében, a mimézis mimézisében (Pindarosz és általában a klasszikus ókor felfogására utalunk), ahol az érzelmek világa azért válik el az ezt kiváltó objektív külvilágtól, hogy teljes kiélést biztosítson magának, ez a külvilág objektív struktúrájára való formális és szubjektív visszavonatkoztatás az igazi bensőség megmentésének hangsúlyát kapja, s ez a bensőség a zenében azért tér önmagához, hogy az emberiség ügyével kapcsolatos vonatkozásait a bensőség koz-

7. Thomas Mann: A Doktor Faustus keletkezése. Magyar Helikon, 1961. 259. k. nyomán.

moszává változtassa át, nem pedig azért, hogy hiú és öntetszelgő, csak látszólag magáértvaló létezéshez jusson.

Ez azonban azt is magában foglalja, amiről Hegel nem beszél, de ami filozófiája leglényegesebb tartalma: hogy az idő konkrét múlása végső soron mindig történelmi jellegű. Hérakleitosznak az a híres kijelentése, hogy nem léphetünk kétszer ugyanabba a folyóba, csak azért hangzik paradoxnak, mert a megfogalmazás elvont, mert egy elvont tárgy elvontan őrzi meg magát, és mert normális változása a szubjektum számára közönyös. Valójában az időnek éppen konkrét lényegét fejezi ki: minden egyes konkrét tárgyiasság és konkrét tárgyi vonatkozás általános keletkezését és elmúlását, és ezzel együtt, ennek következtében, lefolyásának visszatükrözése által, mindenféle szubjektivitásnak – a levésben megőrződő – valódi létét fogalmazza meg. Hegel helyesen látja, hogy csak a legnagyobb fokú absztrakció esetében lehet az idő megfelelő megjelenésmódja az, hogy a múlt elsüllyed a semmiben, és a jövő kilép a semmiből. A konkrét tárgyias valóságból mindenütt messzemenőkig kiviláglik, hogy az immár múlttá vált világ formálta, és a jövő sokfajta csírája, tendenciája, nekirugaszkodása stb. már a jelenben megtalálható. Mindez nem cáfolja meg az időről kimondott elvont igazságot, hiszen az idő semmiképp sem fordítható vissza; a múlt mint olyan, megváltoztathatatlanul nincs többé, csak az általa megváltoztatott tárgyak és vonatkozások hatnak tovább, mint a mindenkori jelen nélkülözhetetlen összetevői; az összes jövő felé hajtó tendenciát minőségi ugrás választja el megvalósulásától. A lét és a semmi elvont dialektikája így konkretizálódik a kontinuitás és a diszkontinuitás, a változásban való megmaradás és a megmaradásban való változás ellentmondásos egységévé. A kontinuitást elsősorban objektív értelemben kell felfognunk, vagyis a tárgyi világnak a megfordíthatatlan időbeli lefolyásban végbemenő minőségi megváltozása nem szorul szubjektumra ahhoz, hogy történelmi jellegű legyen. Az összes időbeli folyamat objektív történelmiségét egyáltalán nem érinti, hogy a változásoknak gyakran rengeteg időre van szükségük, s ezért az emberi gyakorlat szempontjából nem jönnek számításba, amiért is e gyakorlat számára megőrzik az „örök létezés" látszatát. Hiszen a szűkebb értelemben vett emberi

történelemre is jellemző, hogy sok minden évezredeken keresztül „öröknek" számított, amiről csak később ismerték fel, hogy történelmileg jött létre, és hogy az esetleg csupán kapilláris változások történelmi jellege iránti fogékonyság is a történelemnek, a szubjektivitás társadalmi-történelmi fejlődésének a terméke.

Most már nem túl nehéz megvilágítani azt a különösséget, amelyet az építészet jellemzőjének tartunk. Az építészet világot alkotó művészet, de nem vonatkozik közvetlenül az emberekre, és főként nem az egyes emberekre, noha – persze csak abban a minőségében, hogy az egyes ember egy társadalmi közösség tagja – megfelelő, valódi térbeli környezetet teremt a számára, és e környezet megfelelő voltát vizuálisan fel is idézi. De az architektonikus mű ábrázolt világában maga az ember – mint a mimézis tárgya – egyáltalán nem fordulhat elő. Az ember művészi megformálását éppen az zárja ki, hogy az építészet egy ilyen megfelelő és ugyanakkor valódi térbeli környezetet teremt a számára: mint valódi ember e „világba" és nem e világ mimézisébe lép be; e „világgal" kapcsolatos magatartása azáltal adekvát, hogy valóban létezik benne. Ebben mindenekelőtt a tér alapvető meghatározásai fejeződnek ki, az olyan tőle elválaszthatatlan kategóriákkal összefüggésben, mint amilyen az idő, a mozgás és az anyag. Hegel helyesen mondja: „Nem mutathatunk fel olyan tért, amely magáértvaló tér; a tér mindig betöltött tér, és sohasem különböztethető meg attól, ami betölti. A tér tehát nem-érzéki érzékiség és érzéki nem-érzékiség."[1] Itt világosan adva vannak két korábban jelzett megállapításunk filozófiai alapjai. Először is látható annak a gyakorlatba átfordított kettős mimézisnek a szerepe, amely ezen az úton egy magáértvaló tért alkot. Az a módosítás, amelyet az építészet Hegel elvont-általános térmeghatározásán végrehajt, nevezetesen, hogy a döntő elvet nem annyira a „betöl-

1. Hegel: Enzyklopädie. 254. §. Függelék.

tött", mint a konkrétan körülhatárolt tér alkotja benne, nem érinti e meghatározás döntő mozzanatát; annál is kevésbé, mert – különösképpen a külső építkezésnél – a tér betöltése és körülhatárolása lényegileg alig választható el egymástól. A kettős mimézis tehát az architektonikus tér esztétikai tételezésében – mint minden művészetben, noha itt egészen specifikus módon – egy magáértvaló tételezése, amely éppen azáltal bizonyítja be esztétikai jellegét, és a különösségnek egy antropomorfizáló módon tételezett valóságban való uralmát, hogy a magánvaló számunkravalóvá válik benne.

Másodszor: éppen az építészet egynemű közegének tömör anyagisága miatt fölöttébb fontos, hogy Hegel az érzéki és a nem-érzéki dialektikusan ellentmondásos egységét olyan energikusan hangsúlyozza. Ha az építészet kizárólag az anyag reális megformálása, belső törvényszerűségeinek visszatükröződése volna, akkor csak dezantropomorfizáló visszatükröződésre és ennek gyakorlati alkalmazására kerülhetne sor. Minden építkezés csak olyan „létező magáértvalósághoz", konkrét-anyagi egzisztenciához vezetne, amelynek lényege arra szorítkozik, hogy más tereket tényszerűen kizár. Az architektonikus térnek ezt a – puszta létezést messze túlhaladó – esztétikai magáértvalóságát csak az teszi lehetővé, hogy az esztétikai tételezés a tér nem-érzéki mozzanatát is a mindenkor egynemű közeg új, szintetizált érzékiségébe tudja emelni. (Itt semmiképp sem mutathatjuk meg, hogy például a festészetben vagy a szobrászatban miként megy végbe egy hasonló felemelkedés. Elég arra utalnunk, hogy a tisztán mimetikus megszüntetésnek minőségileg más jellegűnek kell lennie.) Az architektonikus térben maga ez a tér átveszi a „létező magáértvalóság" összes konstruktív tulajdonságát, „csupán" ennek struktúráját emelik ki benne tudatosan, mint vizuális felidézést. Ez azt jelenti, hogy az anyag mint olyan – összes most már láthatósággá szublimált törvényszerűségével –, e tér alapvető tényezőjévé válik. Ez az összefüggés ama totalitás összes mozzanatának kinyilvánításához vezet, amely – mint Hegel helyesen kimutatta – térből, időből, mozgásból és anyagból áll. Az architektonikus tér különössége abban rejlik, hogy benne maga e tér és az anyag az egység túl-

súlyra jutó mozzanatává válik. Az anyag, mondja Hegel: „a tér és az idő viszonya mint nyugvó azonosság."[2]

Ezzel a mozgás eltűnt e szintetikus egységből. És valóban, az itt kiemelt nyugvó azonosság az építészet lényegéhez tartozik. Utaltunk már arra, hogy a természeti erők architektonikusan ábrázolt küzdelme nem a maga változatos dinamikájában, hanem mint az egyensúly – persze feszültséggel teljes – statikája jut el a vizuális átélhetőségig. Ez a visszatükröződés első – dezantropomorfizáló – fokán technológiai szükségszerűség; valamilyen tetszés szerinti építmény gyakorlati szilárdsága csak szilárd statikai alapon képzelhető el. De azáltal, hogy a művészet ezt a dezantropomorfizáló általánosságot, az általános természeti törvényeknek ezt a visszatükrözését egy második visszatükrözéssel vizuálisan felidéző különösséggé konkretizálja, e tiszta anyagiságon és megingathatatlan statikán belül egy sokszorosan egymásba fonódó mozgalmasság jön létre, amely, ha lényeges társadalmi-emberi tartalom tölti meg, e vizuális tért „világgá", az ember világává alakítja át. Ez már az ábrázolt tér vizuális konkrétságában is létrejön. Más összefüggésekben, az idő objektivitásáról szólva, szintén Hegel fejtegetéseire hivatkoztunk, mégpedig azokra, amelyek a múlt és a jövő valódi létezésében rejlő különösséget taglalják; egészítsük most ki ezt azokkal a megjegyzésekkel, amelyeket ezeknek az időbeli dimenzióknak a térre vonatkoztatott realitásáról tett. Hegel ezt mondja: „De az idő múltja és jövője, ahogyan a *természetben létezik,* a tér."[3] Ezért a természeti törvények birtokbavételének eredményeképpen létrejövő statika egy hitelesen architektonikus tér vizuális felidézésében úgy érvényesül, hogy a tartósság, sőt az öröklét hordozójának tűnik, hogy egy ilyen tér élménye spontánul egy korlátlan múltbeli és egy éppilyen jövőbeli létet is tartalmaz.

2. I. m. 261. §. Függelék.
3. I. m. 259. §.

Hegel esztétikája a művészetfilozófia terén a polgári gondolkodás, a haladó polgári hagyományok csúcspontját jelenti. A hegeli gondolkodás és kifejezésmód ismert pozitív oldalai éppen ebben a műben nyerik el legvilágosabb formájukat; lényének egyetemessége, a történelmi fejlődés sajátosságai és ellentmondásai iránti mély és finom érzéke, a történelmi problémáknak és az általános objektív törvényszerűségek rendszertani és elméleti kérdéseinek dialektikus összefonódása: a hegeli filozófiának mindezek a pozitív vonásai itt, az esztétikában fejeződnek ki a legvilágosabban. A marxizmus klasszikusai rendkívül nagyra értékelték ezt a művet. Amikor Engels a múlt század kilencvenes éveiben Conrad Schmidtet arra akarja ránevelni, hogy Hegellel különösen behatóan foglalkozzon, első olvasmányként természetesen a *Logiká*-t ajánlja. Hozzáteszi azonban: „Üdülésképpen az *Esztétiká*-t ajánlhatom önnek. Ha ebbe egy kissé beledolgozta magát, bámulni fog."

1.

A történelmi és az elméleti-rendszerező szemlélet szerves összekapcsolását az esztétika területén, a polgári filozófia története során, a klasszikus német filozófia vitte végbe elsőnek. Természetesen ennek a szemléletnek is megvoltak az előfutárai, így például Vico, aki azonban ebben a tekintetben semmi hatást nem gyakorolt közvetlen kortársaira, befolyása a XVIII. században, mondhatni, „földalatti" volt: nincs bizonyíték arra, hogy Hegel egyáltalán ismerte Vicót.

A klasszikus filozófia előtti kísérletek, melyek arra irányultak, hogy irodalom- és művészettörténetet teremtsenek, többnyire empirikus természetűek voltak, s ha olykor-olykor történt is próbálkozás arra nézve, hogy filozófiai alapokra épüljenek, e gondolatokban foglalt, túlságosan absztrakt, „időtlen", „történelemfeletti" koncepció megakadályozta, hogy művészet és történelem törvényszerűségeinek megragadásában valóban hasznot hajthassanak, s az esztétika vonatkozásában alkalmazhatók legyenek. Maga a probléma, esztétikai szemlélet és történelmi megismerés egyesítése az irodalom és a művészet napi aktualitású igényeiből nőtt ki. A polgárság osztályharca szükségessé tette, hogy a keletkezőfélben levő irodalom és művészet létjogosultságát ne csak a hagyományos feudális művészettel, hanem azzal az elmélettel és gyakorlattal szemben is megvédelmezzék, amelyet az abszolút monarchia klasszicista művészetelmélete és -gyakorlata alakított ki. Ezek a viták már a XVII. és a XVIII. század fordulóján megkezdődnek *(Querelle des anciens et des modernes).* A XVIII. század közepén a harc már élesebb formákat ölt. A forradalmi polgárság legnagyobb elméleti reprezentánsai, Lessing és Diderot, az új művészet mélyreható és széleskörű alapvetését végzik el már. Egész beállítottságuknak megfelelően azonban a polgári forradalmi ideológia a polgári művészetelvek esztétikai kidolgozásában az igazi művészetnek az álművészettel szembeni védelmezőjeként, az esztétika „örök" alapelveinek minden tévelygéssel és hamis értelmezéssel szembeforduló meghirdetéseként nyilvánul meg (Lessing viszonya Arisztotelészhez). Ugyanazok az ideológiai elvek érvényesülnek itt, mint amelyek a klasszikus gazdaságtanban a kapitalista termelés rendjét az egyetlen értelmes és törvényszerű termelési módként dicsőítik.

Természetesen a felvilágosodás során is merülnek fel az új művészet elméleti igazolására történeti szempontok a művészet- és irodalomfelfogást illetően. Rousseau már nagyon jól érzi a magántulajdonra épülő kultúra, különösen a művészet problematikáját és ellentmondásosságát; Herder pedig már arra vállalkozik, hogy összefüggő történeti ábrázolását adja az egész emberi kultúrának, ily módon az irodalomnak és a művészetnek is. Ennek ellenére: az esztétika területén kezdeményezett nagyszabású és jelentős ki-

sérletek nem vezettek történelem és esztétikai törvényszerűség rendszerezett megragadásához. Rousseau kultúrpesszimizmusa helyenként később az egész művészet lebecsüléséhez vezetett, Herder pedig nem volt képes arra, hogy spontán, materialista történelmi felismeréseit a materialista jellegű művészetfelfogással egyesítse. Így a felvilágosodás idején a történelem és az elmélet összefüggésének a problémája csupán jelentős kérdésfeltevésekhez vezetett, nem jutott el azonban metodológiai-filozófiai megoldásukhoz.

Erre csak a klasszikus német filozófiában került sor. Marx Feuerbach-téziseiben pontosan kimutatja azt a módszertani mozzanatot, melynek segítségével ez a fordulat bekövetkezett. Kiemeli, miszerint valamennyi korábbi materialista filozófia hiányossága volt, hogy a világot csak a szemlélet és nem a gyakorlat oldaláról vizsgálták, vagyis: az emberi tevékenység szubjektív oldalát elhanyagolták. „Ezért a *tevékeny* oldalt elvontan e materializmussal ellentétben az idealizmus – amely természetesen nem ismeri a valóságos, érzéki tevékenységet, mint olyant – fejtette ki."

A klasszikus német filozófia egyik legjelentősebb vívmánya ennek a „tevékeny oldalnak" a kidolgozása az esztétika területén is. Ily módon Kant esztétikai főműve *(Az ítélőerő kritikája)* fordulópontot jelent az esztétika történetében. Az esztétikai szubjektum aktivitásának filozófiai elemzése mind az esztétikai produktivitás, mind az esztétikai receptivitás vonatkozásában módszer és rendszer középpontjába kerül. Kant azonban csak kezdeményezője, nem pedig betetőzője ennek a fejlődésvonalnak, ahogyan pedig ezt róla az esztétika polgári történészei állítani szoktak. Mindenekelőtt, mivel Kant szubjektív idealista, új kérdésfeltevése csupán az izolált, produktív vagy receptív egyénre vonatkozik, s esztétikájában majdnem teljesen elsikkad ily módon a művészet társadalmi és történelmi szerepe. Ebben a vonatkozásban a kanti esztétika egy lépés hátra Herderéhez képest, mivel a haladás mozzanata nála kizárólagosan csak az absztrakt módszertan kérdéseiben fedezhető fel. (*Csak ennek* a helyzetnek a helyes értékelése világítja meg Kant és Herder ellentétét, melyet az esztétika polgári történetírása soha nem tudott megérteni.)

De még ezeken a határokon belül is: a kanti esztétika az új

módszernek csupán első sejtéseit tartalmazza. Kant, a szubjektív idealista, az aktivitás elvét úgy értelmezi, hogy az esztétikai visszatükrözés elméletét tagadja. Ebből egyrészt az következik, hogy az esztétikai tárgyat merőben csak formálisan képes meghatározni, aminek viszont az a következménye, hogy elmélete szerint a tartalom kérdései a valódi értelemben vett esztétika körein kívül esnek. Másrészt, mivel Kant komoly gondolkodó és mivel, miként erre Lenin rámutatott, materializmus és idealizmus között ingadozik, esztétikájában mégis szükségképpen felmerülnek a tartalom problémái is, ő maga azonban nem képes arra, hogy rendszere alapfogalmainak segítségével meg is oldja azokat, s ezért igen gyakran csak szofisztikus gondolatmenetek révén tudja beleépíteni őket esztétikai rendszerébe.

Mindezeknek a nehézségeknek ellenére az új módszer, melyet Kant esztétikájában alkalmazott, rendkívül nagy hatást ért el. Első nagy követője, Schiller, kísérletet tett arra, hogy a tartalom elemét, az esztétikai tárgy konkrét filozófiai meghatározóját, Kanton túllépve összhangba hozza az idealista filozófiával. Ezek a kísérletek természetesen ugyancsak merőben ellentmondásos jellegűek lehettek, mivel Schiller, bár tartalmilag túllépett a kanti felfogáson, és energikusan törekedett arra, hogy objektív idealista rendszert építsen ki, ismeretelméletében továbbra is mereven ragaszkodott Kant szubjektív idealizmusához. Schillert ily módon – ellentétben azzal a polgári felfogással, mely egészen egyszerűen Kant-tanítványnak minősíti – átmeneti jelenségnek kell tartanunk a szubjektív és az objektív idealizmus között. Schiller filozófiájának átmeneti jellege mindenekelőtt abban nyilvánul meg, hogy messze meghaladja a kanti esztétika történelmietlenségét. Az új módszer, az esztétikai szubjektum aktivitásának elemzése, nála határozottan történelmi problémává lesz. Egyik legfontosabb tanulmányában *(A naiv és a szentimentális költészetről)* először veti fel filozófiai kiindulópontról az új és a régi művészet ellentétének kérdését, s megpróbálja az új művészet létjogosultságát filozófiailag igazolni. Ez Schillernél is a legmesszebbmenőkig a szubjektív idealizmus kategóriáin belül történik, lévén, hogy kiindulópontját az esztétikai szubjektum strukturális változásai jelentik. Azonban – ismeretelméleti korlátait meghaladva – rendelkezik annyi tör-

ténelmi érzékkel, hogy legalább megsejtse e szubjektív kategóriáknak a történelmi, társadalmi változásokkal való összefüggését.

Egészen más természetű hatást tett Kant esztétikája Goethe elméleti írásaira. Goethében mindig erőteljes vonzódás élt a spontán materializmus iránt, esztétikájában sem vetette el a tükrözés materialista elméletét soha teljesen. Goethe ugyanakkor azonban spontán dialektikus is volt, amiért is nemegyszer igen komoly éleslátással bírálta a mechanikus tükrözés elméletét (l. Diderot esztétikai műveiről írt tanulmányát), és főként saját gyakorlatából kiindulva, a modern és új művészet különbségét az esztétikai elmélet területére is átvitte (*A gyűjtő és övei* stb.).

A romantika egészen más, kezdettől fogva reakciós irányban viszi, fejleszti tovább Kant metodológiai kezdeményezését. Már az ifjú Schlegel is, aki Schiller hatására újból felveti az új és a régi irodalom filozófiai-esztétikai ellentétének kérdését, a dekadencia markáns vonásait csempészi be a modern irodalom jellemzői közé. A romantika kritikusai, fordítói stb. ugyanakkor azonban mérhetetlenül ki is tágítják a világirodalom és a művészet horizontját. Ők azok, akik Dantét és a középkori irodalmat „újra felfedezik", ők közvetítik a spanyol irodalom kincseit a világnak, őket tekinthetjük az indiai irodalom első fordítóinak. Ezen az alapon állva írja meg az ifjú Schelling első összefoglaló, a történelmi kérdéseket filozófiailag feldolgozó esztétikáját (1805). Schelling véghezviszi már az objektív idealizmusba való átmenetet, ennek megfelelően az a kísérlet is megtörténik, mely a dialektikának az objektív valóságot mozgató erőként való feltárására irányul. Az objektív idealizmus első korszakában Schellingnél is bizonyos ingadozást figyelhetünk meg idealizmus és materializmus között. Ennek megfelelően esztétikájában az objektív valóság tükrözése újra szerephez jut. Mindez azonban teljességgel misztifikált formában történik: Schellingnél a tükrözéselmélet újrafelvétele a platóni ideatan felújítását jelenti. Ebben az esztétikában működik egy olyan tendencia, mely a történelmileg felfogott művészetfejlődés legfontosabb kérdéseinek a valóság objektív dialektikájából való levezetésére irányul. A gyakorlati kivitelezés során azonban – eltekintve néhány igen nagy éleslátásról tanúskodó észrevételtől és elemzéstől – a schellingi dialektika lényegében abszt-

rakt analógiák és valamiféle irracionális miszticizmusba való elmerülés két szélső pólusa között mozog. Ezt az irracionális elemet még csak fokozottabb szerephez juttatja az a tény, hogy Schelling a mechanikus gondolkodási módból a dialektikusba való átmenetet csak intuitív módon, csak az úgynevezett „intellektuális szemlélet" segítségével tartja elképzelhetőnek. A romantika legjelentősebb gondolkodója az esztétika területén Solger. Nála az ellentmondások dialektikus mozgása sokkal elevenebb, mint Schellingnél, ugyanakkor azonban nem sikerült neki az ellentmondások mozgását dialektikus szintézisbe összefoglalni, esztétikája ezért valamiféle relativista miszticizmus zsákutcájában reked meg.

2.

Hegel esztétikája mindezeknek a tendenciáknak enciklopédikus kritikai összefoglalása. A fejlődés olyan hatalmas anyagot halmozott fel előtte a művészet és a művészetelmélet történetével kapcsolatosan, ami Hegel számára lehetővé tette, hogy a művészet fejlődésének összefoglaló történeti és filozófiai áttekintését megalkothassa. Ez a fejlődés azonban nála az esztétikai kategóriák keletkezésének, elmúlásának és megváltozásának történetét és rendszerét az emberiség valóságos történelmének és a filozófiai kategóriák teljes rendszerének keretei között foglalja magába.

Az esztétikai problémák ilyen enciklopédikus feldolgozása természetesen Hegelnél is csak lassan, lépésről lépésre beérő folyamat. Bár már kora ifjúságában behatóan foglalkozik irodalommal és művészettel, az esztétika, önálló tudományként, viszonylag későn jut csak szerephez gondolkodásának egészében.

Fiatalkori, berni és frankfurti írásaiban (kb. 1800-ig) a művészet kérdéseit kizárólag történelmi vagy társadalomfilozófiai összefüggésekben vizsgálja. Hegel fiatalkorában republikánus volt, s bár szembefordult a jakobinus nézetekkel, ennek ellenére a francia forradalom lelkes híve volt bevallottan is. Ily módon érdeklődött természetesen az antikvitás művészete iránt, melynek az ókori városköztársaságok demokratikus életkörülményeivel való belső összefüggését gyakran és nagyon határozottan kiemelte. Georg

Forsternek, a mainzi jakobinus felkelés később párizsi emigrációban meghalt vezérének a befolyása alatt az antikvitás nevében, melynek megújhodását a forradalomtól várta, a leghatározottabban elveti a keresztény művészetet, s vele együtt a modern művészet egészét.

A francia forradalom lezárulása után Hegel filozófiája Frankfurtban fordulópontjához ért: leszámolt ifjúsága forradalmi törekvéseivel, melyektől – a francia forradalom ideológiájának megfelelően – az ókori demokratikus kultúra megújhodását várta.

Ezzel a fordulattal összefüggésben Hegel behatóan tanulmányozni kezdi a közgazdaságtan klasszikusait (Steuart, Adam Smith), valamint az angol gazdasági életet. E tanulmányok során egyre világosabbá válik előtte a kapitalista társadalom számos ellentmondása, és ugyanakkor a kapitalizmus társadalmi szükségszerűsége. Ez a felismerés kényszeríti arra, hogy leszámoljon fiatalkori illúzióival, melyektől azt remélte annak idején, hogy a forradalom révén az antik kultúra megújítható. Az első következtetés, melyre e történelemfelfogás nyomán jutott, az volt, hogy az antikvitás nem megújítható ideál immár, nem tekinthető minden kultúra mértékének, hanem csak egy végképp letűnt, végképp elmúlt kor kultúrájaként fogható fel. Ennek a felismerésnek következményeképpen Hegel a középkor és az újkor fejlődését már nem csupán hanyatlásnak tekinti, nem csupán széthullást lát bennük, hanem a társadalmi fejlődés valóságos útját, melynek törvényszerűségét a filozófia, az esztétika köteles felderíteni. A fejlődésnek ez az imént felismert útja pedig, Hegel szerint, a kapitalista társadalomhoz vezet. Az idáig vezető út kultúrája és művészete ezért szükségszerűséget fejez ki. Ennek a felismerésnek a következtében Hegelnek a kereszténységhez s ily módon az egész középkori kultúrához és művészethez való viszonya is alapvetően megváltozott. Nincs most módunk rá természetesen, hogy Hegel útját lépésről lépésre kövessük; csupán a legfontosabb fordulópontokra korlátozódhat figyelmünk. Jenai korszakában, melynek legjelentősebb záróműve *A szellem fenomenológiája* (1807), Hegel a művészetet a vallás fejlődésének, a tiszta természetvallásból a „kinyilatkoztatott" vallásba, a kereszténységbe való átmenet részeként tárgyalja. Már ez a besorolás is megmutatja, hogy

Hegel annak idején, történetfilozófiai álláspontjának megváltozása ellenére is, csak és kizárólagosan az antik görög művészetet tekintette igazi művészetnek: jóllehet azt már a „szellem" fejlődésének elmúlt, lezárt, túlhaladott korszakaként kezelte. A mai olvasó számára nem felesleges talán annak megemlítése, hogy a művészetnek a vallási fejlődés részeként való kezelése e korszak német filozófiájának hátramaradottságával függ össze. (Hadd emlékeztessünk arra, hogy negyven évvel később még a materialista Feuerbach is a vallási tudat változásaiban látja a történelmi fejlődés fő ismérveit. Másrészt nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy bár Hegel filozófiája, éppen idealizmusa következtében, tele-tele van misztifikált elemekkel, a vallási tudat kérdéseit gyakran mégis sokkal társadalmibb, történelmibb jelleggel veti fel, mint Feuerbach.)

Mint már megállapítottuk, *A szellem fenomenológiájá*-nak ez a koncepciója sokat megőrzött Hegel fiatalkori nézeteiből, miszerint csupán az antikvitás művészete tekinthető igazi művészetnek. A *Fenomenológia* esztétikai fejezetei sok szellemes és mély elemzést tartalmaznak a görög szobrászatról, a homéroszi eposzokról, Szophoklész *Antigoné*-járól, a görög komédiáról. Ezeknek az elemzéseknek azért is olyan nagy a jelentőségük, mivel Hegel a legnagyobb műalkotások elemzése során a műfajok eredetét, egymás kölcsönös felváltását, eltűnésüket stb. a görög társadalom fejlődésével hozza összefüggésbe. Az antik komédia nála a felbomló görög városállamok műfajaként jelenik meg. Így rakja le Hegel ezekben az ifjúkori művekben esztétikai kategóriái történelmi dialektikájának az alapjait. A régi görög művészet felbomlási folyamata Hegelnek ebben a korszakában a művészet fejlődésének végpontját jelenti a számára. Az antik komédiát nem követi új műfaj, a művészetet a „jogállapot" váltja fel, mint a „szellem" e fejlődési fokának adekvát kifejeződése. Hegel számára a görög hegemóniát követő Róma uralma is a művészetnek a jog által történő felváltását jelenti. Hegelnek ebben a munkájában éppen ezért a középkor és az újkor esztétikai problémái nem kerülnek tárgyalásra. (Kivételt csupán Diderot mesterművének, a *Rameau unokaöccsé*-nek elemzése képez; ez a részletekbe menő elemzés azonban kizárólag a társadalmi erkölcs kérdéseivel fog-

lalkozik, Diderot itt a francia forradalmat előkészítő felvilágosodás képviselőjeként lép fel; arról, hogy Diderot, épp e mű tanúságaként is, nagy művész is volt, szó sem csik.)

Ugyanezzel a koncepcióval találkozunk még az *Enciklopédia* első kiadásában (1817). A különbség csupán abban áll, hogy ez az a mű, ahol az „abszolút szellem" először tűnik fel Hegel terminológiájában. Az esztétika az első fejezetet képezi, a következő cím alatt: *A művészet vallása,* ezt a fejezetet követi a vallás és a filozófia tárgyalása; ebben a vonatkozásban tehát már itt megjelenik a felosztás hármasrendszere, mely később a hegeli rendszerben teljesen kialakult. A művészet tárgyalásmódja itt még teljességgel a *Fenomenológia* szellemének felel meg. Itt is csak az ókori görög művészet behatóbb elemzésére kerül sor.

Ez a tárgyalási mód csak az *Enciklopédia* második kiadásában változik meg (1827), akkor azonban radikálisan. Megváltozik már a fejezetcím is, egyetlen szó marad meg belőle: *Művészet.* Ez a címváltoztatás híven tükrözi az alapvető tartalmi-módszerbeli változást. Itt már a hegeli esztétika alapvető korszakolását találhatjuk meg: a szimbolikus (orientális), klasszikus és romantikus (középkori és újkori) művészeti korszakok megkülönböztetését és elemzését.

Nem követhetjük nyomon ma már azt a folyamatot, melyben a hegeli esztétika végérvényes módszertani formája kialakult. Méghozzá azért nem, mert azok a kéziratok, melyek Hothónak, Hegel tanítványának, az első kiadáskor rendelkezésre állottak, ma már nagyrészt elveszettnek tekinthetők. Hegel Heidelbergben két ízben tartott esztétikai kollégiumot (1817 és 1819), Berlinben négyszer (1820–21, 1823, 1826 és 1828–29). Hothónak a hallgatók számos jegyzete rendelkezésére állott, főképpen 1823-ból és 1826-ból, azonkívül ott voltak még Hegel saját feljegyzései. Ezekről a feljegyzésekről Hotho megemlíti, hogy a legrégebbiek 1817-ből, Heidelbergből származnak, s hogy Hegel 1820-ban alaposan átdolgozta őket. A későbbi években azután, állapítja meg Hotho, nem figyelhetők meg alapvető változtatások, legfeljebb kiegészítések történtek. Ebből kiderül, hogy Hegel esztétikájában a legdöntőbb fordulatot a heidelbergi év és az első, 1820 körüli berlini évek jelentették. Hegel tanítványai azonban, akik műveit

nyomtatásra készítették elő, igen hanyagul kezelték Hegel hagyatékát, így ezeknek a feljegyzéseknek jelentős része elveszett.

Hotho maga sem sokat törődött a hegeli esztétika keletkezéstörténetével. Számára csak egy volt a fontos: minél könnyebben olvasható, egységes egészet alkotó könyvet állíthasson össze Hegel előadásaiból. Ez sikerült is. A hegeli esztétika keletkezésére vonatkozó legfontosabb dokumentumok azonban elvesztek. Lasson, aki nemrégiben az *Esztétika* újabb kiadását jelentette meg, annyit tudott elérni csupán, hogy megkülönböztette az eredeti hegeli szöveget a Hotho-féle kiegészítésektől; ő is rámutatott az elrendezésben mutatkozó különbségekre, melyek az 1823-as és az 1826-os előadások között mutatkoznak; mindez csupán az *Esztétika* első részére vonatkozik. Így tehát nyitott kérdés marad, mikorra esik a hegeli esztétika keletkezésének döntő szakasza.

Már a kérdésnek ebből a rövid felvázolásából is kiderül, hogy a hegeli esztétika átalakulása elsősorban a korszakolás módszerével és kivitelezésével kapcsolatos; ez teremti meg az *Esztétika* történeti-rendszerbeli alapjait. Nagyon felszínes elképzelés lenne, ha azt gondolnánk, hogy a modern művészet fejlődésének az esztétikába való beépítése csak azzal áll összefüggésben, hogy Hegel mikor sajátította el ennek a művészetnek a konkrét anyagát. Természetes, hogy Hegel hatalmas és sokoldalú tudásanyagát csak lépésről lépésre vehette birtokba. Azonban már Jénában, ahol szoros kapcsolatban állt Goethével, Schillerrel, Schellinggel és a romantikusok közül is többekkel, bőségesen nyílt rá alkalma, hogy a modern művészet kimagasló műalkotásaival megismerkedhessen. (Láttuk, hogy pl. Diderot-nak Goethe fordításában nem sokkal előbb megjelent művét a *Fenomenológiá*-ban már behatóan elemezte.) 1805-ben, amikor Hegel Voss-szal, a kitűnő költővel és Homérosz-fordítóval heidelbergi meghívásáról tárgyalt, késznek mutatkozott esztétikai előadások tartására. És *Filozófiai propedeutiká*-jában (1809–11) két alapvető művészi stílus, az antik és a modern stílus elemzését találhatjuk meg; az elsőt plasztikusnak, objektívnek, a másikat pedig romantikusnak, szubjektívnek minősíti. Jellemző mégis, hogy Hegel az ezt követő elemzésekben csak az antik stílust tárgyalja részletekbe menően. Mindezt abban az összefüggésben kell látnunk, hogy Hegel *Esztétiká*-jában az

antikvitást tekinti a művészet tulajdonképpeni igazi korszakának. A romantikus művészetet tárgyaló fejezet bevezetőjében még egyszer visszapillant az antikvitásra, és ezt mondja: „Szebb ennél nincs, és nem is lehet."

3.

Világosan látható tehát, hogy a hegeli esztétika felépítése és átszerveződése arra a kérdésre koncentrálódik, hogyan lehet az antikvitást megelőző és az antikvitás után következő művészi fejlődést történetileg és dialektikusan megragadni. Vagyis: Hegel a művészet fejlődésében azoknak a korszakoknak az esztétikai jellegét és értékét akarja történetileg és dialektikusan konkretizálni, melyek, véleménye szerint, a művészet tisztán esztétikai fogalmának nem felelnek meg, melyekben a művészet a fejlődés adott fokával nem adekvát megjelenésformája a „szellemnek", melyekben a „szellem" fejlődésfoka még nem éri el az esztétikum filozófiai fejlettségi fokát, illetve meghaladja már azt, melyek alapjellege tehát az esztétikum lényegének ellentmond. A hegeli esztétika egyik legnagyobb érdeme, hogy mélyrehatóan kidolgozta azokat a sajátos dialektikus ellentmondásokat, melyek ezeket a korokat jellemzik. Ellentétben a romantikával, mely a középkori művészetet, később pedig a Kelet művészetét kritikátlanul, történelmietlenül, mértéktelenül dicsőítette, s e művészeteket absztrakt módon az antikvitás és a reneszánsz nagy műalkotásaival szembeállította, az esztétika alapelveinek eltorzítása árán föléjük emelte, Hegel a történelmi fejlődésnek azt a vonalát dolgozza ki, mely a művészi fejlődés csaknem minden kérdésében megadja az egyes jelenségek helyes történeti vagy esztétikai értékelésének alapját vagy legalábbis a kiindulópontját. E történelemszempontú felfogás mélysége és nagyvonalúsága különösen a jelen művészetének tárgyalásakor nyilvánul meg, ahol elemzései során Hegel egyrészt igen nagy éleslátással kimutatja, milyen kedvezőtlen a kapitalista társadalom a művészet fejlődése számára, másrészt – különösen Goethe esetében – e korszak nagy alakjainak művészi jelentősége iránti igen mély érzékéről tanúskodik.

A művészettörténet tárgyalása Hegelnél a legszorosabb összefüggésben áll az esztétikai kategóriák kidolgozásával. Objektív idealistaként Hegel igen erőteljes harcot folytat – Kanttal és az empiristákkal szemben – az esztétikai kategóriák objektív, abszolút igazságának elismertetéséért. Dialektikus módjára azonban Hegel a kategóriáknak ezt az abszolút lényegét összeköti konkrét megjelenésük történeti, relatív jellegével, mindenütt megkísérelve, hogy abszolút és relatív dialektikus összefüggését megalapozza és indokolja, méghozzá konkrétan, a történelmi fejlődés folyamatának alakulásával szoros összefüggésben. Kezdve az esztétikai eszménytől egészen az egyes műfajok elméletéig, Hegel esztétikája mindenütt kísérletet tesz arra, hogy az abszolútnak és a relatívnak ezt a széttéphetetlen, dialektikus összefonódását érvényre juttassa.

Az esztétika rendszerbeli és történelmi kategóriáinak ez az összefüggése a hegeli esztétikában korántsem absztrakt megállapítások kiegészítése történeti „példákkal", mint követőinél, akik a kérdéseket mind sokkal absztraktabbul vetették fel; nála ez az egész esztétika valamennyi alapkérdésének dialektikus felépítésével való, szoros összefüggést jelenti. Hegel szemében az esztétika egésze csak egy szakasza a világ nagy, történelmi fejlődésének, a természettől az „abszolút szellemig". Ebben a fejlődésben az esztétika az „abszolút szellem" megjelenésének legalacsonyabb fokát jelenti, a szemlélet fokát. A következő fokozat a képzeté, vagyis: a vallásé, a legmagasabb pedig a fogalomé, tehát: a filozófiáé.

Egész rendszerének – s benne esztétikájának – e történelmi és dialektikus felépítése révén Hegel az esztétika számos alapvető kérdésével kapcsolatosan egészen új megfogalmazásokhoz jut el. (Azokkal a torzító következményekkel, melyekkel Hegel idealizmusa esztétikai dialektikája és elsősorban esztétikai rendszere szempontjából jár, később fogunk foglalkozni.) A hegeli esztétika mindenekelőtt meghaladja a kanti szubjektív idealizmust, annak hamis dualizmusát, mely az állítólag az esztétika területén kívül eső, az esztétikai kategóriáktól teljességgel idegen tartalmat a mindig absztraktul és szubjektivista módon értelmezett, még ha esztétikainak is jellemzett formával szembeállította. A hegeli esztétika mindig a tartalomból indul ki, s e tartalom konkrét törté-

nelmi és dialektikus elemzéséből vezeti le alapvető kategóriáit, a szépséget, az eszményt, az egyes konkrét művészi formákat, a műfajokat. Ez a tartalom azonban a hegeli objektív idealizmus értelmében nem csupán az esztétikai szubjektum individuális tevékenységéből ered, nem kizárólag a művésznek vagy a mű befogadójának a cselekvéséből. Ellenkezőleg, az individuum ezt a tartalmat a tőle függetlenül létező objektív társadalmi és történelmi valóságból kapja, méghozzá konkrétan: mint a fejlődés mindenkori szakaszának konkrét tartalmát.

Hegel ezzel nem törli el az esztétikai szubjektum aktív szerepét, ez az aktivitás azonban csupán az imént vázolt konkrét körülmények között érvényesülhet. Az a tartalom tehát, melyről itt szó van, nem egyéb, mint a társadalom és a történelem (világhelyzet) mindenkori fejlődési állapota, melyet az aktív esztétikai szubjektum a szemlélet álláspontjáról néz, s dolgoz fel. Az esztétikai szubjektum aktivitása számára ebből szükségképpen következik az a feladat, hogy ezt – és csak ezt – a tartalmat művészileg reprodukálja, elsajátítsa, s a művészet sajátos eszközeivel kifejezze. Ennek során pedig a művészetnek e sajátos eszközei (a formák), a hegeli esztétika szerint, kivétel nélkül a fentebb említett tartalomból nőnek ki. A hegeli esztétika ezért dialektikára, tartalom és forma dialektikus kölcsönhatására épül, méghozzá – az *Esztétiká*-ban még sokkal határozottabban, mint a *Logiká*-ban – a tartalom prioritásának jegyében.

A tartalom történeti konkretizálása azonban Hegelnél sosem jelent történelmi relativizmust. Éppen ellenkezőleg: Hegel esztétikája szerint csak a tartalom ilyen konkretizálása vezethet az esztétikai kritériumok és mértékek meghatározásához. Mindenekelőtt pedig az egyes műalkotások esztétikai értékeléséhez, ahol is a nagy műalkotás kritériuma abban áll, milyen átfogóan, mélyen és szemléletesen (vagyis: nem csupán értelmi reflexiók segítségével) juttatja kifejezésre a mű a mindenkori tartalom teljes, kimeríthetetlen gazdagságát. A tartalom adja meg azonkívül annak is a mértékét, hogy az egyes műfajokban a művészek menynyire eleven vagy élettelen formában (formalista, epigon módon) fejezik ki magukat; vagyis a műfaj helyes vagy helytelen megválasztásának mértéke, alapja is ugyanígy a mindenkori történelmi

tartalom. A műfajok formái nem önkényesek. Ellenkezőleg, a mindenkori társadalmi és történelmi állapotból, világállapotból nőnek ki. Jellegüket, sajátosságaikat az a képesség határozza meg, mennyire tudják kifejezésre juttatni az adott társadalmi-történelmi szakasz lényeges jegyeit. Ez az oka annak, hogy a különböző műfajok a történelem különféle fejlődési fokozatain keletkeznek, hogy alapvetően megváltoztatják jellegüket (az eposzból regény lesz), vagy esetleg teljesen el is tűnnek, hogy azután a történelem során később talán egészen új alakban, megváltozva bukkanjanak fel megint. Mivel azonban Hegel felfogása szerint ez a folyamat objektíve szükségszerű és törvényszerű, felismerése nem vezet relativizmushoz, hanem éppen ellenkezőleg: az esztétikai kategóriák dialektikusan megalapozott és konkretizált objektivitását eredményezi. Végül: Hegel ezen a módon dolgozta ki azokat a kritériumokat, melyek segítségével a művészet fejlődésének egész stíluskorszakait értékelni tudjuk. Hegel nincs azon a véleményen, hogy a művészet valamennyi fejlődésszakasza egyformán értékeset tud produkálni, hogy, mint ezt a dekadens polgári relativizmus állítja, bizonyos stílusok bizonyos korszakokban való keletkezésének történelmi szükségszerűsége eltörölheti az esztétikai érték- és rangkülönbségeket, melyek a különböző korszakok, stílusok között fennállnak. Éppen ellenkezőleg, úgy véli, a művészet lényegéből következik, hogy a művészi kifejezésre egy bizonyos tartalom alkalmasabb, mint a másik, hogy az emberiség bizonyos fejlődési fokai a művészi alkotótevékenység számára még nem vagy már nem alkalmasak.

Az a sajátos helyzet, melyet Hegel a klasszikus görög művészet korszakának tulajdonít, ebben az összefüggésben általános esztétikai s ezen túlmenően általános filozófiai jelentőséget kap. Így lesz az egész esztétika a humanista elvek nagyszabású kinyilatkoztatásává: a sokoldalúan fejlett, torzulásoktól mentes, a kedvezőtlen munkamegosztás által szét nem aprózott ember kifejezője, azé a harmonikus emberé, akinek testi-lelki tulajdonságai, egyéni és társadalmi vonásai egyetlen szétszakíthatatlan, szerves egészet képeznek. Hegel szemében a művészet feladata ennek az embernek a kialakítása. Természetesen ez a humanitáseszmény adja minden

művészi stílus, műfaj, minden egyes mű megítélésének abszolút kritériumát.

A művészetnek ez a humanisztikus lényege határozza meg Hegel szerint az esztétikai kategóriákat. A fiatal Marx hangsúlyozta, „hogy Hegel az ember önlétrehozását folyamatként fogja fel... tehát a munka lényegét felfogja, és a tárgyi embert, az igazi, mert valóságos embert *saját munkája* eredményeként fogalmilag megragadja". Filozófiájának e koncepcióra épülő társadalmi szemléletmódja tükröződik Hegel egész esztétikájában is. A természeti szépség elvetése, az a nézet, hogy a szépség mint kategória elválaszthatatlanul összefügg az ember társadalmi tevékenységével, csak a koncepciónak ebből az egészéből érthető meg. (E koncepció idealista jellege természetesen eleve meghatározza már a problémák benne megnyilvánuló torzulásait is.)

Így a hegeli esztétika az első – és az utolsó – átfogó, tudományos, elméleti és történeti szintézise annak a kultúrfilozófiának, amelyhez a polgári filozófia eljuthatott.

Természetes, hogy ez a nagyszabású rendszer magán viseli a polgári gondolkodás összes hiányosságait és korlátait. A hegeli objektív idealizmus elég volt ahhoz, hogy felfedje és meghaladja a kanti szubjektív idealizmus hibáit; Hegel, az objektív dialektika tudatos mestere, messzebbre juthatott előre, mint akár a zseniálisan spontán dialektikus Goethe. Haladó gondolkodóként, az egész társadalmi létet egy folyamatba, egyetlen fejlődésbe oldva, Hegel eredményesen harcol a romantika reakciós tendenciái ellen, eredményesen lép túl Schellingen és Solgeren. Mindez azonban csak az objektív idealizmus korlátai közt történhet. Mindazok a hibák, hiányosságok, torzulások, merevségek, absztrakt konstrukciók, a valóság megerőszakolásai, melyeket Marx, Engels és Lenin a hegeli idealista dialektikában feltártak, és kérlelhetetlenül kritizáltak, az *Esztétiká*-ban is megjelennek. Ez az esztétika – akárcsak a hegeli *Logika* – a dialektikus módszer fejlődéstörténetének alapvető dokumentuma. Az *Esztétika,* mondhatni, minden problémával kapcsolatban termékeny kérdésfelvetéseket tartalmaz, sőt, bizonyos kérdésekben helyes megoldásokat is. Ha azonban helyesen és eredményesen akarjuk felhasználni őket, ma-

terialista módon kell átformálnunk valamennyit; Hegel helyes megoldásait is a fejükről a talpukra kell állítanunk.

A hegeli idealista dialektikának ez a materialista „átfordítása" Hegel egész filozófiájának általános problémája, ahol a művészetfilozófia csupán egy részt alkot. Ennek következtében az esztétika materialista átdolgozása messzemenően a dialektikus problémák materialista szellemben végrehajtott általános, logikai, ismeretelméleti stb. átalakításának a funkciója. A marxizmus klasszikusai, Marx, Engels és Lenin alapvetően elvégezték ezt a munkát. Ez az előszó itt most nem tekintheti feladatának, hogy akárcsak röviden is elismételje az előzményeket. Azoknak a legfontosabb kérdéseknek a hangsúlyozására kell szorítkoznunk, melyek az esztétika legdöntőbb kérdései szempontjából mélyreható következményekkel jártak, melyek tehát a hegeli esztétika sajátos idealista hibáinak és problématorzításainak fő forrását képezik.

A visszatükrözés problémája az első e kérdések közül. A hegeli idealizmus objektív idealizmus, mely azzal az igénnyel lép fel, hogy az emberi tudattól független, objektív valóságot megismerje és gondolati, racionálisan dialektikus formában kifejezze. Ezért a visszatükrözés dialektikus teóriája az egyetlen, kizárólagosan konzekvens tudományos módszer, amely a teljes mértékben tőlünk függetlenül létező objektív valóságot, annak objektív dialektikáját elismeri, és a tudatunkban fellépő szubjektív dialektikát az objektív-dialektikus folyamat lehető leghűbben megközelítő visszatükrözésének fogja fel. Hegel objektivitásfogalma eközben idealista, vagyis lényegét tekintve szellemi, tudatjellegű. A hegeli idealista dialektika alapfogalma tehát belülről teljességgel ellentmondásos, ahogy mondani szoktuk, fából vaskarika: tudat, de nem a szubjektum, nem az ember tudata, s hogy mégis hordozója lehessen, Hegelnek a szellemet, a világszellemet kell kiokoskodnia, mint olyan elvet, mely szellemi, tudatjellegű, ugyanakkor azonban a szubjektív emberi tudattól függetlenül létezik, sőt: ennek az emberi tudatnak alkotója, létrehozója. Ennek a misztifikációnak az a következménye, hogy a hegeli filozófia, mely azzal az igénnyel lép fel, hogy az objektív valóságot a maga valódi mivoltában ragadja meg, valamiféle vallási miszticizmusba téved.

Míg tehát a materialista dialektika az önmagában vett objektív

világ viszonyát a szubjektív jellegű tudathoz ismeretelméletileg pontosan és a tükrözéselmélet segítségével tudományosan meg tudja határozni, a hegeli idealista dialektikának a szubjektum-objektum azonosság misztikus elméletébe való menekülést kell választania. Az ember szubjektív tudata Hegel szerint annak a folyamatnak a produktuma, amelynek mozgatóereje éppen a világszellem, amelynek tudatjellegű megnyilvánulása az emberben történelmileg kialakult tudat. A megismerés folyamata tehát nem a tudatunktól függetlenül létező objektív valósághoz való egyre tökéletesebb közelítés irányában halad, hanem a szubjektum és az objektum teljes egyesítése, a szubjektum-objektum azonosság létrejötte felé. Az objektív valóság tárgyiassága ezért nem az objektív valóság szükségszerű tulajdonsága, hanem csak annak a megjelenési formája, hogy a világszellem még nem érte el teljesen önmagát, még nem valósította meg teljesen a szubjektum-objektum azonosságot. A teljes megismerés tehát – a hegeli filozófia következetes végigvitele esetén – mindenfajta tárgyiasság eltörlése, minden tárgyiasságnak a szubjektum-objektum azonosságba való beleolvasztása lenne: tehát maga a tökéletes miszticizmus.

Világos, hogy ez a szélsőséges végkövetkeztetés teljes mértékben ellentmond a dialektikus módszer haladó irányának, annak a módszernek, mely az objektív valóság lehető legteljesebb megismerésének hatalmas erejű fegyvere. Ezzel a kérdéssel függ össze az a feloldhatatlan ellentmondás is, melyet különösen Engels hangsúlyozott igen élesen a hegeli rendszer és módszer ellentmondásaként. Természetesen Hegel sokkal komolyabb gondolkodó volt, enciklopédikus tudása a valósággal kapcsolatosan sokkal nagyobb és átfogóbb annál, hogysem filozófiáját efféle misztikus zagyvasággal, valamennyi tárgyiasságnak a szubjektumba való visszaszármaztatásával koronázta volna meg. De hogy végül is nem tette ezt, nem volt egyéb, mint kitérés saját rendszerének ismeretelméleti következményei elől. S módszer és rendszer ilyenfajta ellentmondása minden elemzésében érezhető. Ezért nem lehetséges, ahogyan azt sokan a hegeli filozófia materialista „átfordítása" révén képzelik, hogy egyszerűen magunkévá tegyük Hegel konkrét elemzéseit, és az idealizmus helyébe minden további nélkül materializmust helyettesítsünk be, a szubjektum-

objektum azonosságot a visszatükrözés elméletével váltsuk fel stb. Ellenkezőleg, világosan látnunk kell, hogy a hegeli idealista dialektikának ez az alapvető ellentmondása, rendszer és módszer ellentmondása, Hegel minden konkrét elemzését mélyen befolyásolja. S még ott is és akkor is, ahol s amikor Hegel bizonyos konkrét összefüggéseket mélyen és helyesen értelmez, elemzéseit a legélesebb kritikával kell olvasnunk, mert rendszer és módszer ellentmondása ezekbe is behatol. Az idealista dialektika materialista „átfordításának" és kritikai felülvizsgálatának tehát kötelessége, hogy minden egyes probléma, minden egyes részlet vizsgálatára kiterjedjen a hegeli esztétikával kapcsolatosan. Lenin Hegel *Logiká*-jának elemzése során módszertani mintát adott a marxistáknak ahhoz, hogyan is kell végrehajtani ezt a materialista „átfordítást", a kérdéseknek fejükről a talpukra állítását. Az esztétika egészét és részleteit illetően azonban ez a feladat még előttünk áll.

Az idealista dialektika alapvető ellentmondásából következik, hogy Hegel nem képes az esztétika helyének a filozófiai tudományok közötti konkrét és következetes meghatározására. A materialista dialektika számára itt nem áll fenn legyőzhetetlen módszertani nehézség; mivel a materialista dialektika az esztétikai visszatükrözést az általános visszatükrözés sajátos esetének tekinti. A marxista esztétikának az a feladata, hogy az esztétikum kategóriáit pontosan megismerje, megfogalmazza, helyüket a visszatükrözés általános elméletében tudományos pontossággal meghatározza.

Egészen másképp áll a kérdés a hegeli idealista dialektika számára. Kanttal szemben folytatott polémiájában Hegel igen helyesen leszámol a formalista és az esztétikai értékelések vonatkozásában agnoszticista, szubjektív idealista elvekkel. Abban is igaza van, hogy – ugyancsak Kanttal szemben – élesen szembefordul forma és tartalom merev kettéosztásával, azzal a kanti koncepcióval, mely kizárólag a formában keresi az esztétikum elemeit. Már a hegeli logika is tartalom és forma kölcsönhatását, egymásba való állandó átcsapását állapítja meg. Kanthoz képest ez hatalmas lépés előre; a hegeli idealista logika ugyanakkor azonban nem képes arra, hogy a tartalmi elemek prioritását következetesen

megfogalmazza. Hegel az *Esztétiká*-ban, különösen annak konkrét elemzéseiben, továbbmegy, mint a *Logika* absztrakt meghatározásaiban: gyakran nagyon világosan látja, és elemzéseiben is felhasználja azt a felismerést, hogy minden esztétikai jelenségben a konkrét tartalom határozza meg a konkrét esztétikai formát. Annál is nagyobb előrehaladás ez az esztétika történetében, mivel Hegel a tartalmat itt mindig történetileg fogja fel, mint egy meghatározott történelmi korszak vagy fejlődési fokozat szükségszerű tartalmát. Sőt, nem egy olyan elemzést is találhatunk nála, ahol ennek a történelmiségnek a társadalmi karaktere többékevésbé konkrétan és világosan kifejezésre jut, úgyhogy a hegeli esztétika számos elemzésében a társadalmi tartalom és az esztétikai forma konkrét dialektikáját fedezhetjük fel. Ez kétségkívül haladó, jövőbe mutató mozzanata a hegeli dialektikus módszernek.

Ily módon tehát Hegel esztétikájának a középpontjában nem a forma, hanem a tartalom áll. Ez a metodológiai megállapítás a legszorosabb összefüggésben van Hegelnek azzal a törekvésével, hogy az igazság megismerésének és a művészileg ábrázolt világnak kettősségét megszüntesse, ami minden formalista esztétikának, így elsősorban a kantinak, legnagyobb gyengéje, legreakciósabb oldala. Kant ugyan rendkívül erőteljesen arra törekedett, hogy esztétikájában kerülje a szélsőséges következtetéseket, és az esztétikát az emberi cselekvés más területeivel (morál) szerves összefüggésbe hozza, módszerének alapvető iránya azonban megakadályozta őt abban, hogy sikeresen végig is vigye ezt a tendenciát. És Kant teljességgel másfelé mutató beállítottsága ellenére, a rá építő újkantiánusok az esztétika izolálását egészen a l'art pour l'art elvéig vitték. A hegeli tartalmi esztétika, mint láttuk, radikálisan szakít ezzel a felfogással. Hegel ebben a tekintetben párhuzamosan halad a felvilágosodás képviselőivel, akik egyáltalán nem akartak egyetérteni azzal, hogy lehetséges az igazság és a szépség között valamiféle kizáró ellentétet konstruálni. S azáltal, hogy Hegel *Esztétiká*-jában az elsődlegesnek nyilvánított tartalmat történelmileg, sőt, gyakran társadalmilag is konkretizálta, ebben a tekintetben a felvilágosodás esztétikáját fejlesztette tovább, a történelmi dialektika szempontjaival gazdagítva.

Azonban sem Hegel, sem a felvilágosodás számára nem volt lehetséges az igazság és a szépség összefüggésének kérdésével kapcsolatosan következetes megoldást találni. Erre csak a visszatükrözés materialista dialektikája képes. A felvilágosodás filozófiájában igazság és szépség összefüggését és végső egységét általában úgy jellemezték, mintha az esztétikum, a szépség csak valamiféle primitív, alárendelt formája, csak előfoka lenne az igazság tudományos, filozófiai megismerésének. Ezzel azonban, bármennyire is az ellenkezőjére törekedtek a felvilágosodás nagy gondolkodói, az esztétika és a művészet egésze elveszíti önállóságát, különös értékét.

A Marx előtti filozófia ezt a kérdést semmiképpen nem tudhatta megoldani. Láttuk már az itt szükségképpen keletkezett, két hamis szélsőséget: az egyik az esztétika önállósága a kanti szubjektív-formalista alapokon, a másik pedig az esztétika beleolvasztása az általános ismeretelméletbe a filozófiai megismerés szükségszerű, de csak előkészítő fázisaként.

Hegel hatalmas erőfeszítéseket tesz ennek az ellentmondásnak a leküzdésére. Az, hogy a tartalmat állítja a középpontba, ebben a vonatkozásban már egy lépést jelent előre. Hegel itt általános metodológiájának, logikájának vívmányait kamatoztatja, nevezetesen, hogy megteremti jelenség és lényeg dialektikus összefüggését, hogy jelenség és lényeg merev szembeállítását, ami minden metafizikus jellegű filozófiára, így a régi materializmusra is jellemző, feloldja. Az esztétikum különös mivoltát Hegel abban látja tehát, hogy a lényeg magában a jelenségben adekvát módon van jelen, hogy az esztétikumban ez az összefüggés nem fogalmi természetű, hanem érzékelésünk számára közvetlenül adott, hogy a jelenségen, Hegel szavaival élve, keresztülvilágít a lényeg. Hegel ezzel az esztétika sajátosságainak igen fontos mozzanataira érzett rá. Ezek következetes elmélyítése, az esztétikai visszatükrözés sajátosságaiként való feltárása azonban olyan feladat, amelyet csak a visszatükrözés dialektikus materialista módszerével lehet elvégezni.

Láttuk már, hogy Hegel a visszatükrözés helyére azt az idealista módon misztifikált folyamatot állította, amely véleménye szerint a szubjektum-objektum azonossághoz kell hogy vezessen.

Természetesen beépítette rendszerébe azt a helyes megsejtésekben gazdag megállapítását is, amelyet az esztétikum különös mivoltával kapcsolatban tett. Így tehát az esztétika az azonos szubjektum-objektum önkeresésének és önmaga megtalálásának folyamatában az egyik fejlődési szakaszt jelenti. Ez az önmagára lelés a hegeli filozófiában azon a fokon zajlik le, amelyen a tudat legmagasabb szintjének, hegeli terminológiával: az abszolút szellem színvonalának elérése megtörténik. Hegel az abszolút szellemen belül három fokozatot különböztet meg: művészetet, vallást és filozófiát. Ezeket Hegel a szellem történelmi fejlődésének fázisaiként logikájának fázisaival kapcsolja egybe, tehát a szemlélettel, a képzettel és a fogalommal, ahol is az esztétika az abszolút szellemnek a szemlélet szintjén, a vallás a képzet szintjén, a filozófia pedig a fogalom szintjén való megjelenését jelenti. (A hegeli módszer és rendszer ellentmondásáról, mely a filozófia kiteljesedésekor jelentkezik, már korábban szólottunk.)

Hegel tehát olyan módon akarja összekötni ezt a logikai konstrukciót rendszere történeti felépítésével, hogy a szellem minden egyes megjelenési korszakát egy-egy történelmi korszakkal kapcsolja össze, hogy így a szellem fejlődése a szemlélettől a fogalomig mind filozófiai, mind történelmi folyamatot alkosson. Hegel számára ezért a görög művészet korszaka a szellemnek a szemlélet szintjén való megjelenését jelenti, ahol ennek megfelelően a művészet a szellem akkori fejlettségi stádiumának adekvát formáját jelenti. Ugyanígy áll a kérdés a képzet szintjének és a keresztény vallásnak összepárosításával kapcsolatban a középkorban, valamint a fogalmi szint és a filozófia párhuzamát illetően Hegel korában. Ez a szellemes, de mindenképpen mesterkélt konstrukció a forrása annak a problémának, melyet a hegeli filozófia számára az a kérdés jelent: hogyan magyarázza a művészet létét és jellegét a tulajdonképpeni „esztétikai korszak" (a görög kor) előtt és után. Így tehát Hegel a Kelet művészetét úgy értékeli, hogy akkor a szellem a szemlélet szintjét még nem érte el, a középkorit és a modernet pedig olyan módon, hogy akkor már túlhaladta azt. Egyes elemzéseiben Hegel itt ragyogóan hozzájárul a keleti és különösen a modern művészet társadalmi, ezért tartalmi, ezért végül formai problémáihoz. Az egyes – igen találó

– elemzések azonban nem tudják feloldani az egész rendszer mesterkéltségét és ellentmondásosságát.

Itt csupán két fő mozzanatot emelhetünk ki. Az egyik abban áll, hogy Hegel helyenként arra a következtetésre kényszerül, miszerint a szellem a művészetet meghaladta, maga mögött hagyta már, a művészet elveszítette tehát filozófiai jelentőségét. Vagy ha következetesen végigvisszük ezt a gondolatot: a művészi korszak véget ért. A hegeli esztétika szerencséjére, ezt a gondolatot Hegel a konkrét jelenségek vizsgálatában és azok esztétikai értékelése során nem vitte végig következetesen. A másik mozzanat, amelyre figyelmünket irányítanunk kell, az a tény, hogy Hegelnek mégsem sikerült az esztétika önállóságát filozófiailag megalapozni és megindokolni. Mert ha a szellem fejlődését hegeli értelemben nézzük, a művészet nála is csak a valóság megismerésének, a filozófiai megismerésnek, a szubjektum-objektum azonosság létrejöttének az előkészítő stádiuma. Az esztétika tehát nem léphet túl itt azon az ellentmondáson, mely már Leibniznél felmerült, nevezetesen, hogy a művészet a megismerés előkészítő stádiuma, a valóság helyes tükröződésének nem adekvát, nem önálló megjelenési formája, vagyis a megismerés tökéletlen változata. Ezt a művészet világának az emberi tevékenységek körében megfigyelhető nyilvánvaló – relatív – önállóságával semmiképpen nem lehet összhangba hozni. S bármennyire túlhaladja is Hegel az esztétikum s az egyes esztétikai kategóriák meghatározásában, a jelenségek elemzésében elődeit, ebben a döntő kérdésben a számára megoldhatatlannak bizonyult ellentmondást ő sem tudja leküzdeni.

Ezekből az alapvető ellentmondásokból következik a hegeli esztétika valamennyi konzekvensen végig nem gondolt, mereven konstruált részlete. Nagy tudásával és roppant megfigyelőképességével Hegel az összes esztétikai jelenség történeti alakulásának szükségszerűségét világosabban láthatta, mint elődei. Ezt a történelmi változást előtte persze már mások is felismerték, Vicót és néhány Kant nyomában járó gondolkodót kivéve azonban a változásokat csak empirikusan vizsgálták, és nem tettek még csak kísérletet sem arra, hogy a történelmi fejlődés törvényszerűségeivel szerves filozófiai egységbe hozzák őket. A hegeli esztétika egyik legnagyobb érdeme éppen abban áll, hogy megpróbálta az

esztétika alapvető kategóriáit történelmivé tenni. Hegel egyrészt felismeri, hogy minden stílus – ami nála a forma társadalmi tartalomból eredő struktúráját fedi – lényegét, nem pedig külsőségeit tekintve történelmi. Ezért képes Hegel arra, hogy a görög, római, keleti, középkori stb. stílusok alapvető strukturális és tartalmi problémáinak mélyreható és sok tekintetben helyes elemzését adja. Másrészt azt is felismeri, hogy a műfajok nem egyszerű empirikus absztrakciók, nem is valamiféle platóni idea gondolati differenciálódásai, hanem a történelmi folyamat hozza létre őket, mint valamiféle, a konkrét társadalmi, történelmi helyzetekből kinőtt életérzés legadekvátabb kifejezésmódjait. Ebből továbbá következik, hogy habár lehetséges, sőt szükséges is a különféle művészetek és műfajok rendszerének megteremtése, ezek a művészetek és műfajok ennek ellenére nemcsak hogy különféleképpen jelentkeznek az egyes korszakokban, de minden egyes korszaknak is megvan a saját történelmi helyzetének megfelelő uralkodó műfaja, illetve műfajai, megvan az uralkodó művészeti típusa. Hegel ráadásul egészen odáig megy, hogy meglátja és megállapítja a műfajokon belüli történelmileg meghatározott minőségi változásokat is, amelyek időről időre olyan fokig jutnak, hogy lényegében új műfajt teremtenek meg.

Ebben a vonatkozásban Hegel volt az első, aki egyrészt a modern regény új műfaji tulajdonságait felismerte, meglátta annak összefüggését a polgári társadalom sajátságaival; másrészt azonban azt is felismerte, hogy ez az új műfaj lényegében nem egyéb, mint a hajdani eposz megújítása a polgári társadalom alapvetően megváltozott viszonyai között. Hasonló mélységgel elemzi Hegel az ókori görög drámák és a shakespeare-i dráma fundamentális egységét és minőségi különbségét. Efféle megállapításokkal a hegeli esztétika valóban egy olyan tudományos esztétika alapjait rakja le, mely egyszerre és elválaszthatatlanul elméleti és történeti jellegű.

A fentebb elemzett ellentmondások következtében, melyek módszer és rendszer közt jelentkeznek, Hegel azonban nem képes arra, hogy ezt a zseniális gondolatot következetesen végigvigye, a művészettörténeti tényeknek megfelelő fogalmi köntösbe öltöztesse, hanem arra kényszerül igen sokszor, hogy rendszere alap-

ján további, nemegyszer üres és merev konstrukciókat fabrikáljon. Efféle konstrukció pl. az is, hogy a Kelet művészetét mint az építészet igazi korszakát tünteti fel, amiből a görögöktől a jelenig terjedő érvénnyel az építészet vívmányainak elméleti lebecsülése következik. Amikor továbbá Hegel a szobrászatban látja a görög művészet uralkodó formáját, míg a romantikus művészetét a festészetben és a zenében véli felfedezni („romantikus": e megjelölés a középkor és az újkor művészeti fejlődését foglalja egybe), úgy itt mély és igaz gondolatot fejez ki, mely a későbbi esztétika számára rendkívül fontossá vált, ez a gondolat azonban, legalábbis ahogyan Hegel esztétikájában kidolgozta, tele van sematikus és félrevezető konstrukciókkal. Így pl. Hegelnek az a megállapítása, miszerint a szatíra korszaka a késő római kor, hasonlóképpen helyes megfigyelés eredménye. Ugyanakkor azonban túlhajtja ezt a gondolatot, mivel konstruált rendszere architektonikus követelményeinek enged, s ezért a modern szatíra hatalmas teljesítményeit teljesen figyelmen kívül hagyja stb.

Végül a művészet még egy problémáját kell kiemelni: a természethez való viszonyát, az úgynevezett természeti szépség fogalmát. Sem a mechanikus materializmus, sem az idealizmus nem volt képes arra, hogy e problémát megoldja, mert az embertől teljesen függetlenül létező természetet és az ember szubjektívnek felfogott művészi tevékenységét mereven, egymást teljességgel kizáró módon szembeállították egymással. Ily módon áthidalhatatlan nehézségek keletkeztek. Akár azt gondolják ugyanis az esztéták, hogy a természet minden körülmények között magasabban áll esztétikailag, mint emberkéz alkotta, művészi reprodukciója (Diderot), akár azon a véleményen vannak, hogy a művészet, a szépség kizárólag a szubjektum, a tudat produktuma (Kant), az összefüggés problémái mindkét esetben teljességgel megoldatlanok maradnak. A hegeli esztétikában meglehetős határozottsággal jelenik meg annak a ténynek a megsejtése, hogy az a természet, mely az esztétika tárgyának szerepét tölti be, melyben a természeti szépség megjelenhet, tulajdonképpen a társadalom és a természet kölcsönhatásának területe. Hegel azonban, idealista beállítottságának következtében, nem képes arra, hogy ezt a termékeny gondolatot dialektikusan végiggondolja, gyakran visszaesik

az idealizmust jellemző természetmegvetés szintjére, s így ez a probléma, némely zseniális sejtés ellenére, nála is megoldatlan marad. Ennek a kérdésnek a megoldására is csak a marxizmus képes. Amikor Marx felismeri a társadalom és a természet anyagcseréjének tényét, amikor ezt a tényt gazdaságilag konkretizálja, kiemeli az egész problémakört a puszta sejtések régiójából, és lehetővé teszi tudományos megközelítését az esztétika számára is.

4.

Az esztétika materialista „átfordítását", fejéről a talpára állítását csak Marx és Engels tudta elvégezni. Hegel követői, amennyiben idealisták voltak, csupán mesterük rendszerének hibáit fokozták még tovább, objektív idealizmusát szubjektív idealizmussá fejlesztették vissza, vagy éppenséggel módszerének és rendszerének ellentmondásait hígították fel, még durvábbá téve őket. S amikor Feuerbach, számos részletében helyesen, bírálta Hegelt, eljárásának alapját végül is a régi mechanikus materializmus ismeretelméleti kiindulópontja képezte, s ily módon nem lehetett képes valódi, konkrét javításokra, az ellentmondások tényleges feloldására. Amit Engels a feuerbachi filozófiának, különösen Feuerbach vallásfilozófiájának és etikájának a szemére vet, teljes mértékben érvényes Feuerbach Hegel-kritikájának vonatkozásában is, főként azokat a kísérleteket illetően, melyek Hegel esztétikájának továbbfejlesztésére irányulnak.

Ha ily módon felismerjük tehát, miszerint a hegelianizmus felbomlása – mindegy, akár Hegel idealista tanítványairól vagy kritikusairól van szó, akár mechanikus materialista ellenfeleiről – nem volt képes arra, hogy a hegeli esztétika alapvető hibáit felszámolja, úgy ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy a hegelianizmus felbomlása ezen a területen teljességgel jelentéktelen, eredménytelen folyamat lett volna. Ellenkezőleg, a harmincas és a negyvenes években Németországban, de különösen az orosz forradalmi demokratáknál, Belinszkijnél, Csernisevszkijnél és Dobroljubovnál a hegeli esztétika kritikája és a jövő számára gyümölcsöző elemeinek felhasználása fontos szerepet játszott.

Németországban a korszak legnagyobb költője, Heine, igen sokat foglalkozott a hegeli esztétika kritikájával, újraértékelésével és továbbfejlesztésével. Heine számára az volt a legfontosabb kérdés, hogy túllépjen Hegelnek azon a koncepcióján, miszerint a művészet fejlődése a jelenben az egész világon lezárult folyamat már, mivel – így Hegel – a művészet végpontjához érkezett. Azt a korszakot, melyet Hegel a művészet fejlődését betetőző, megkoronázó, utolsó korszaknak tartott, vagyis Goethe korát, Heine „művészi korszaknak" nevezi, s a történelmi fejlődést abban látja, hogy bár a „művészi korszak" a történelmi események, nevezetesen a júliusi forradalom által kiváltott forradalmi fejlődés következtében lezárult, ez azonban korántsem jelentheti szerinte magának a művészet fejlődésének is a lezárulását, sőt, ellenkezőleg, új korszak, a forradalmi művészet korszakának kezdetét kell hogy jelentse. (Heinével egyidejűleg Belinszkij egészen hasonló módon értelmezi az orosz irodalom fejlődését, amikor is – véleménye szerint – Puskin lezár egy korszakot, Gogol pedig az új korszak, a kritikai realizmus korszakának kezdetét jelenti. Belinszkij a dolgok világos felismerése tekintetében annyiban áll Heine felett, hogy a kor esztétikájának középpontjába a társadalomkritikai realizmust állítja, amit Heine éppen Németország elmaradottsága következtében nem láthatott ilyen világosan.)

Németországban a hegeli esztétika baloldali kritikája Bruno Bauer tevékenységében érte el tetőpontját; abban az időben Bauer még szoros baráti kapcsolatot tartott fenn s részben együtt is dolgozott az ifjú Marxszal, aki filozófiai szempontból még idealista volt. Az ifjú Bruno Bauer, mint a hegelianizmus akkori balszárnyának legszélsőségesebb képviselője, arra törekedett, hogy kidolgozza a hegeli filozófia haladó vonatkozásait. Helytelenül azonban ezt tartotta Hegel tulajdonképpeni, csak éppen rejtett és elhallgatott, „ezoterikus" filozófiájának, míg Hegel reakciós oldalait csupán a körülményekhez való külső hozzáidomulásként értékelte. (Röviddel később, 1843-ban, Marx élesen állást foglalt ezzel a Hegel-értelmezéssel szemben.) Bruno Bauer Hegelt ateistának, a kereszténység ellenségének, a francia forradalom hívének és propagandistájának látta. Az esztétika területén felhasználta Hegel éles állásfoglalását korának reakciós romantikájával szem-

ben, és összefoglaló brosúrában jelentette meg Hegel idevágó kijelentéseit. Az ifjú Marx annak idején támogatta Bauernek ezeket a törekvéseit. Marxnak ebből a korszakából esztétikai jellegű saját művei (*A vallásos művészetről, A romantikáról* 1841–42) sajnos csak tervek maradtak; számos megjegyzése és megállapítása, melyet esztétikai és művészettörténeti könyvekhez fűzött, mutatja, milyen komolyan foglalkozott ilyen irányú terveivel.

Az orosz forradalmi demokraták az esztétika megújításáért folytatott küzdelmet lényegesen magasabb szinten vették fel, mint Heine, Bauerről nem is szólva. Nincs rá módunk itt, hogy filozófiájuk pozitív irányvonalát és koruk forradalmi mozgalmának fejletlenségéből adódó korlátaikat részletesebben elemezzük. Hadd hangsúlyozzunk csak annyit, hogy végigjárták az idealizmustól a materializmushoz vezető utat, és a materializmus filozófiai felfogása terén forradalmi következetességükben és a dialektikához való közeledésükben igen gyakran messze túlmentek Feuerbachon. Ez a túllépés természetesen sokkal világosabban nyilvánul meg e nagy gondolkodók egyes esztétikai műveiben, mint ismeretelméletükben, mint az esztétika általános elveinek kidolgozásában. Ez utóbbi területén természetesen még a régi materializmushoz állnak közelebb, úgy, mint minden Marx előtti gondolkodó.

Annál határozottabban megnyilvánul ez a materialista dialektikához való közeledés a konkrét esztétikai elemzések terén. Itt fokozott mértékben érvényes rájuk az, amit Engels Diderot-ról mondott. Ebben az értelemben kritizálják Hegel esztétikáját s különösen jobboldali liberalizmusba és szubjektív idealizmusba fulladó követőit. (Csernisevszkij Vischer-kritikája.) Dialektikus éleslátásuk azonban leginkább a konkrét irodalmi kérdések felvetésében s megválaszolásukban nyilvánul meg. Belinszkij jelentős új korszakolásáról már szó esett. Az orosz forradalmi demokraták voltak az elsők, akik a kritikai realizmus alapelveit kidolgozták, s ezzel a XVIII. és XIX. századi irodalom és művészet helyes értékelésének elméleti alapjait lefektették; ebben áll nagy elméleti jelentőségük. És ezzel nemcsak Hegelen léptek messze túl, aki ezt a problémát alig ismerte fel, hanem Feuerbachon is, aki absztrakt Hegel-kritikájának következtében nem volt képes arra, hogy az új

kérdéseket a kor követelményeinek megfelelően vegye figyelembe, és fogalmazza meg elméletileg.

Természetesen ezek a forradalmi demokraták balszárnyát képezték csupán azoknak a gondolkodóknak, akik közvetlenül vagy közvetve a hegeli elmélet hatása alatt álltak. Azoknak az esztétáknak a nagy része, akik filozófiailag Hegelhez csatlakoztak, és tanításait idealista szellemben kívánták továbbfejleszteni, a liberalizmus táborában található. (F. Th. Vischer, Rosenkranz, Ruge, Rötscher, Hotho stb.) Míg az 1848 előtti Németországban a polgári forradalom ideológiai előkészítése volt a központi kérdés, ezek a filozófusok, habár a hegeli esztétikát számos vonatkozásban inkább hátra-, mintsem előremozdították, bizonyos kérdésekben mégis viszonylagosan haladó irányvonalat képviseltek. Megpróbálták – természetesen liberális jellegüknek megfelelő bizonytalansággal, kettősségekkel – a modern művészet sajátos új ismérveit filozófiailag feltárni, és új esztétikai kategóriákként megfogalmazni. (A rút esztétikája Rugénál, Rosenkranznál stb.)

Miután azonban a burzsoázia 1848 után elárulta saját polgári forradalmát, teljes mértékben kibontakoztak a hegeliánusok esztétikájának reakciós vonásai is. A történelmi fejlődés dialektikája sivár pozitivizmussá süllyed, az esztétika ismeretelméleti megalapozása Hegeltől Kant felé fejlődik vissza, a szubjektív idealizmus irányába, sőt, még azon is túl: valamiféle irracionális miszticizmusig. Ezt a fejlődési vonalat a legvilágosabban ennek az irányzatnak leghíresebb képviselőjénél, Vischernél követhetjük nyomon, aki úgynevezett ortodox hegeliánusként kezdte pályafutását, fejlődésének utolsó szakaszában pedig a modern, irracionalista élményesztétika előfutára lett.

Az 1848 utáni filozófiát az jellemzi, hogy Hegel teljesen háttérbe szorul, hogy – Marx szavaival élve – „döglött kutya" módjára kezelik őt. A filozófiában – s ily módon az esztétikában is – Kant és Schopenhauer uralkodik. Hegel megújításának később megkezdődő mozgalma, mely Angliából, Itáliából stb. indult el, majd Németország imperialista korszakában folytatódott, már határozottan reakciós jellegű. Elég, ha olyan ismert esztétákra utalunk itt, mint Taine vagy – főként – Benedetto Croce, akik kimondottan Hegel befolyása alatt állottak. Az imperialista korszak

hegelianizmusa még világosabban kifejezésre juttatja ezeket a reakciós tendenciákat. Glockner, aki ezen az irányzaton belül a legtöbbet foglalkozott az esztétikával, a hegeli esztétikát a Bismarck-imádóvá lett, irracionalista Vischer legreakciósabb színvonalára akarja visszaszorítani.

5.

Csak a materialista kritika és „átfordítás" eredményeképpen maradhatott meg a hegeli esztétika eleven, termékeny magja, s így a további fejlődés számára is gyümölcsöző lehetett mindaz, ami benne az esztétika tudománya számára haladónak minősül. Marx és Engels egész életük és tevékenységük során behatóan foglalkoztak az irodalom és a művészet problémáival, soha nem volt azonban elegendő idejük arra, hogy ilyen vonatkozású nézeteiket rendszerezzék és összefoglalják, vagy akár a hegeli esztétika átfogó kritikáját kidolgozzák. (Ismeretes, hogy Marx könyvet akart írni Balzacról, ez azonban ugyancsak terv maradt, s még jegyzetek formájában sem maradt ránk.) A materialista „átfordítás", helyreigazítás alapelvei azonban, Marx és Engels egyes kérdésekkel kapcsolatos kijelentései formájában, világosan állnak előttünk.

A hegeli esztétika kritikáját Marx és Engels természetesen az egész hegeli filozófia bírálatának összefüggésében adja meg. Már az ifjú Marx vitába száll *A szellem fenomenológiájá*-nak kritikája során Hegel kettős, alapvető hibájával: a „kritikátlan idealizmussal" és a „kritikátlan pozitivizmussal". Ugyanebben az elemzésében hangsúlyozza Marx, mint láttuk, Hegelnek azt az érdemét, hogy az emberi munkát tekinti az emberi önteremtés, az emberré válás alapjának. Marx azonban élesen látja és kritizálja ugyanakkor ezeknek a nézeteknek az idealista korlátait s a belőlük fakadó torzulásokat. Így ír: „Az a munka, melyet Hegel egyedül ismer és elismer, nem más, mint az *absztrakt, szellemi* munka." Ennek következtében Hegelnél minden összefüggés, még ha a helyes megoldás zseniális megsejtését tartalmazza is, a feje tetejére állítva jelenik meg. Hegel energikusabban törekedett bármely más esztéta-elődjénél arra, hogy az esztétikai kategóriák objektivitását

filozófiailag megalapozza. A tartalom prioritásáról szóló elmélete azonban ennek ellenére az abszolút szellem öntükrözése marad csupán, nem pedig a tudatunktól függetlenül létező valóság visszatükröződése a történelmileg változó ember tudatában. Hegel ezzel mind a valóságos objektivitást, mind a történelmi folyamatot puszta látszattá torzítja el. Marx azt mondja ezzel kapcsolatban: „Mivel az abszolút szellem csak *post festum tudatosul* a filozófusban alkotó világszellemként, ily módon a történelemmel kapcsolatos fabrikációja is csak a tudatban, a filozófus vélekedésében és elképzelésében, csak a spekulatív beleképzelés formájában létezik." Csak a materialista dialektika, mely – Hegellel ellentétben – nem az absztrakt szellemi, hanem a valóságos anyagi munkát teszi meg az ember emberré válásának és fejlődésének alapjává, képes arra, hogy a valóságot esztétikai kérdésekben is helyesen, tudományosan ragadja meg. Csak ebben a filozófiában lehetséges az ember társadalmi aktivitásának szerepét a művészet keletkezésének és fejlődésének vonatkozásában helyesen értelmezni, anélkül hogy eközben az embernek a természethez való viszonyát mereven és helytelenül elválasztanánk társadalmi tevékenységétől. A munka marxista felfogása tud csak materialista megoldást adni azokra a kérdésekre, azokra a legyőzhetetlen nehézségekre, melyek Hegelnél, zseniális megsejtéseinek tőszomszédságában, nemegyszer felmerülnek. És ez azért sikerülhet, mert a munka marxi felfogása a társadalom és a természet anyagcseréjét figyelembe veszi, tehát tartalmazza mind a munka kategóriáinak természetes előfeltételeikkel való összefüggését, mind pedig ezeknek az előfeltételeknek a megváltozását a munka társadalmi fejlődésének összefüggésében.

Azáltal, hogy Marx a művészetet dialektikusan az objektív valóság visszatükrözésének fogja fel, megoldódnak mindazok a látszatproblémák és misztifikációk, melyeknek a hegeli idealizmus az alapja. Az esztétikai kategóriáknak a történelmi valósághoz való viszonya, abszolút és relatív itt érvényesülő dialektikája Marxnál mind valóban konkréttá és elevenné lesz, megszabadul valamennyi idealista merevségétől és konstruáltságtól. Hadd hozzunk csak egy példát ezzel kapcsolatban: az egyes korszakokban uralkodó művészet vagy műfaj dialektikus felfogását. Láttuk már,

hogy Hegel ebben a kérdésben nemegyszer azáltal jutott zsákutcába, hogy a jelenséget mereven és mesterkélten valamely korszakhoz rögzítette, és így a történetileg felfogott világ gazdagságán erőszakot tett; pl. amikor az építészetet a keleti művészet tipikus formájának tartja, vagy amikor a regényt a modern polgári kor uralkodó műfajának állítja be. Rendszere tehát arra kényszeríti Hegelt, hogy valamely uralkodó műfajt csak abban a korszakban engedjen meg, amely azt létrehozta, amely azt uralkodóvá tette. Ez következik be akkor is, amikor Hegel éppen a regényben látja meg az antik eposz modern megfelelőjét, a középkori lovagi epika produktumát. Marx és Engels eközben azt is látja, milyen konkrétan és társadalmilag milyen szükségszerűen lépnek fel különböző korokban a regény még tökéletlen előfutárai, melyek azonban – hasonlóképpen társadalmi szükségszerűség következtében – nem vezethetnek el a műfaj teljes kibontakozásához. Így ír Engels a kései antikvitás regényeiről, amikor is az idilli szerelem csak a hivatalos társadalom perifériáján találhatott magának helyet, a regények hősei pedig mind rabszolgák voltak, akik éppen ezért nem részesülhettek a szabad polgárok életében, nem játszhattak szerepet a társadalmi életben. Engels ezzel egyrészt rámutat arra, hogy az antik társadalom perifériáján, e társadalom bomlásjelenségei között felütik fejüket a regény csírái, másrészt azonban felismeri azt is, hogy itt még *csak* csírákról lehetett szó. Ezek és más hasonló megállapítások, melyeket a dialektikus materializmus tett lehetővé, túllépnek a hegeli történeti művészetelmélet idealista merevségén. Engels azonban ily módon mintegy előzetes cáfolatát adja a műfajok modern vulgárszociológiai elméleteinek is, melyek pl. efféle regénykezdeményezéseket absztrakt-formalista módon egy szintre helyeznek a műfaj klasszikus megjelenési formáival, s így történelmi relativizmusba torkollnak. A marxizmus társadalom- és történelemelmélete konkretizálja ugyanakkor a művészetnek az őt létrehozó társadalmi alaphoz és annak változásaihoz való viszonyát. Míg Hegelnél itt csak a helyes összefüggések helyenkénti, igaz, néha valóban zseniális megsejtéséről lehet szó, Marx és Engels már tudományosan megalapozott elmélettel tudja magyarázatukat adni.

Hegel idealista történelemszemlélete nemcsak hogy szegényebb,

absztraktabb és merevebb, mint a valóság, még olyan esetekben is, ahol a valódi összefüggések megsejtéseit adja, hanem nagyon gyakran a valóság eltorzításához is vezet, ez a torzítás pedig mindig kimondottan reakciós irányban történik. Ismét csak a lehető legegyszerűbb példák egyikét említenénk. Hegel az ember szabad cselekvési lehetőségében, ahogyan ez már a korai antikvitásban is létezett, a művészet számára kedvező társadalmi jelenséget lát. E gondolat idealista túlfeszítése következtében azonban olyan kései alakokban, mint Götz von Berlichingen vagy Franz von Sickingen, az antikhoz hasonló „hősöket" vél felfedezni, s ez serkenti arra, hogy az ifjú Goethét szerencsés témaválasztása okán dicsérje. Marx is azon a véleményen van, hogy Goethe témaválasztása helyes volt, védi is azt Lassalle merevségével, absztrakt szemléletével szemben, mely állítólag a haladás támogatása lenne. Marx azonban Götz von Berlichingenben természetesen nem valamiféle „hőst" lát, hanem „nyomorúságos fickót", egy pusztulásra ítélt osztály, a lovagság képviselőjét. Hegel és Lassalle ítéletei egyképp idealista módra egyoldalúak és merevek, még ha Hegel történelmi éleslátása messze Lassalle-é felett áll is. A történelmi fejlődés bonyolult meghatározottságát csak a dialektikus materialista Marx értheti meg helyesen, számára nem kérdés, hogy Götz von Berlichingen éppen alacsonyrendűsége miatt lehetett egy fontos történelmi szituációban osztálya tipikus képviselője, s hogy Goethe – bár a történelmi összefüggésekkel természetesen nem lehetett tisztában – zseniálisan ábrázolta ezt.

Az idealista dialektika tehetetlenül áll szemben ilyen összefüggésekkel. Mivel Hegelnél a művészet fejlődését a „szellem" mozgásának belső dialektikája viszi előre, természetes, hogy nála a kiemelkedő művészek szükségszerűen közvetlen és adekvát módon ennek a fejlődésnek az értelmét kell hogy kifejezzék. Marx és Engels objektív dialektikája a művészetben az objektív valóság visszatükrözésének sajátos formáját látja. Ez a tükröződés ezért, mint már Goethe példáján is láttuk, más utakon is járhat, más, távolibb, magasabb célokat is elérhet, mint amelyek a művész saját elképzelésében közvetlenül éltek. Gondoljunk Engelsnek Balzac művészetével kapcsolatos ragyogó jellemzésére: „Hogy Balzac így arra kényszerült, hogy saját osztályszimpátiái és poli-

tikai előítéletei ellenére cselekedjék, hogy szeretett nemeseinek hanyatlásában *meglátta* a szükségszerűséget, s olyan emberekként tudta ábrázolni őket, akik nem is érdemelnek jobb sorsot, s hogy a jövő igazi alakjait *ott látta*, ahol annak idején valóban fellelhetők voltak – mindezt a realizmus egyik legnagyobb diadalának és az öreg Balzac egyik legnagyszerűbb vonásának tartom."

Csak a materialista dialektika képes a művészet, a nagy művészet tárgyalása során a valóság ilyen mélységes felismerését nyújtani. Azért képes erre, mert az osztályharc marxi elmélete egyidejűleg az emberiség ellentmondásos fejlődésének dialektikus elmélete is. Bár Hegel módszere helyesen állítja minden filozófiai elemzés középpontjába az ellentmondást, bár zsenijének sikerül néha a fejlődés valódi összefüggéseit helyesen felismerni, ő maga mégsem volt képes arra, hogy helyes dialektikájukat lássa. Ennek következtében viszont a művészet fejlődésének legfontosabb és legnagyobb problémái közül nem egy megoldatlanul maradt a számára. Megint csak egy példát említünk. A XVII. századi holland festészet elemzését Hegel esztétikájában nagyon sokan, elsősorban Plehanov joggal nagyra becsüli, mint fontos stílussajátságok társadalmilag-történetileg helyes magyarázatát. A hegeli esztétika korlátaira azonban jellemző, hogy csak azokat a festőket tudja megérteni és méltatni, akik ezt a hatalmas tudományos, politikai és kulturális fellendülést a polgárságon belül közvetlen módon és problémamentesen tudták kifejezni. De ugyanezek a társadalmi viszonyok hozták magukkal, tragikus alakként, a legnagyobb holland festőt, Rembrandtot is, és éppen ezek a társadalmi körülmények képezték Rembrandt festészetének tragikus alapvonását. Ennek megértésére azonban a hegeli idealista dialektika nem volt és nem is lehetett képes.

A hegeli esztétika valamennyi problémájának ez a módszertani és társadalmi-tartalmi átalakítása ott is megnyilvánul, ahol Marx többé-kevésbé egyetért Hegel kérdésfeltevésével és történelmi értékelésével. Az antikvitás művészete, különösen Homérosz epikája, Marx számára is, hogy az ő szavaival éljünk: „norma és elérhetetlen mintakép". De a görög művészet, mint az emberiség fejlődésében a „normális gyermekkor" kifejezése, csak azáltal foglalja el valódi világtörténelmi helyét, hogy Marx és Engels a

nemzetségi társadalom és e társadalom felbomlásának törvényszerűségeit felismerte. Marx és Engels azt is ugyanilyen jól látja, hogy ez a korszak immáron végérvényesen a múlté. Ebből azonban nem a művészet jelenére és jövőjére vonatkozó pesszimizmus következik náluk, mint Hegelnél. Még kevésbé következik ebből az antik művészet formalista és akadémikus utánzása, mint Hegel legtöbb idealista követőjénél, s a legkevésbé sem értékelhető az új művészet e normáktól való eltérésének, ahogyan ez pedig a hanyatló burzsoázia esztétikai elméletében és művészi gyakorlatában történik. Az emberiség fejlődésének szocialista perspektívája, az a felismerés, hogy az osztályharcnak elkerülhetetlenül a proletariátus diktatúrájához kell vezetnie, elsőként világítja meg helyesen a művészetfejlődés múltjának, jelenének és jövőjének perspektíváit.

A régi nagy művészet, az antikvitás, Shakespeare stb. művészetének helyes értékelése a legszorosabban összefügg a jelen helyes értékelésének kérdésével. Láttuk, hogy Hegel mély betekintést adott a modern polgári művészet problematikájába. Marx még határozottabban aláhúzta ezt a problematikus jelleget, s megadta történelmi materialista értelmezését is: „A kapitalista termelés például ellenségesen áll szemben bizonyos szellemi termelési ágakkal, mint a művészet vagy a költészet."

Hegelnél azonban ebből a problémafelismerésből és értékelésből csak annyi következett, hogy a „szellem" az esztétikum szintjén már túlhaladt, tehát a művészet igazi virágkora végérvényesen elmúlt, és lehetetlenné vált. Marx ezzel szemben helyesen látja, hogy a kapitalizmus megdöntése az egész emberi kultúrának és művészetnek hatalmas, új fellendülést kell hogy jelentsen majd. A jövőnek ez az új szocialista perspektívája a művészet polgári korszakát is új megvilágításba helyezi. Marx nagyjában-egészében egyetért ugyan azzal az értékeléssel, amelyet Hegel Cervantesről, Shakespeare-ről és Goethéről adott, ugyanakkor azonban erőteljesen középpontba állítja a polgári korszak társadalomkritikai realizmusát, különösen Fieldinget, Balzacot és az orosz realisták művészetét, mivel ez az irányzat Hegel esztétikája számára, mondhatni, egyáltalán nem létezett.

Elméleti szempontból itt is sokkal többről van szó, mint csu-

pán néhány kiemelkedő művész helyes értékeléséről. A marxi felfogás valódi értelme abban áll, hogy a haladó művészet forradalmi jelentőségét a kapitalista társadalom ellentmondásos előrehaladásában felismeri. Hegel koncepciója e korszak művészetével kapcsolatosan szükségképpen csak rezignált lehetett, csak olyan, egyébként is rezignált tendenciáknak a dicsőítését jelenthette, mint amelyek az öreg Goethe művészetében jelentkeztek. Amikor Marx és Engels a XVIII. és XIX. századi nagy realisták jelentőségét erőteljesen előtérbe helyezi, amikor Shakespeare nagy realizmusában aktuális példát lát arra nézve, hogyan is kell a népi forradalmat művészileg ábrázolni, e szemlélet mögött az az elméleti kérdés húzódik meg, hogyan lehet „a történelem végének" hegeli felfogását, mely esztétikájának is alapját képezi, a materialista dialektika segítségével feloldani.

Ez a kritika azonban a hegeli műfajelmélet materialista meghaladását, szűk idealista korlátainak szétfeszítését jelenti. Hegelnél pl. a tragédia tipikus hőse olyan ember, aki a régi társadalmi rendet védelmezi az előretörő új társadalom elveivel szemben. Marx és Engels nem tagadja egy ilyen tragikus típusnak a létét, Lassalle-lal való vitájukban azonban rámutatnak arra, hogy létezik emellett még a tragikus hősnek egy új típusa is, a társadalmilag szükségszerű heroikus illúzió tragédiája a múlt forradalmárainál: Thomas Münzer tragédiája, a túlságosan korán jött forradalmár tragédiája. Hegelnél, mint erre már rámutattunk, a szatíra kizárólag a hanyatló antikvitás műfaja. Marx és Engels rámutat, hogy a kapitalista társadalom ellentmondásainak, hazugságainak és álszenteskedésének szatirikus kritikája Diderot-nál, Balzacnál, Heinénél és Scsedrinnél éppen a modern polgári irodalomra rendkívül jellemző stb. stb. Itt is jól láthatjuk, hogy minden konkrét értékelési vagy műfajkérdés szükségszerűen a társadalmi fejlődés idealista, illetve dialektikus materialista felfogásából ered: a hegeli esztétika materialista átdolgozása ezért nem korlátozódhat néhány alapvető elv materialista kritikájára, hanem ki kell terjednie Hegel minden konkrét elemzésére, melyek bizonyos stílusokat, műfajokat és művészeket érintenek.

Itt inkább csak nagy vonalakban utalhattunk a hegeli idealista esztétika materialista „átfordítására", mintsem hogy jellemez-

hettük volna ezt a műveletet. Egy ilyen rövid lélegzetű bevezető nem lehet alkalmas a valódi jellemzésre. Olyan alapvető tanulmány lenne szükséges itt, mint Lenin kritikája a hegeli logikáról. A marxista–leninista elméletben sajnos még csak kis számban vannak ilyen tanulmányok. Habár Lenin megteremtette már a módszertani alapot, habár Engels világosan kifejtette, hogyan nem szabad Hegelt kritizálni, ha a tanaiban rejlő termékeny magot a jövő számára gyümölcsöztetni akarjuk. Engels a következőket írja Conrad Schmidthez: „Semmiképpen nem szabad azonban úgy olvasnia Hegelt, ahogyan Barth úr olvasta, nevezetesen, hogy a mellébeszéléseket és olcsó fogásokat fedezze fel, melyek Hegel számára a konstruálás eszközéül szolgáltak. Ez iskolás fiúknak való munka. Sokkal fontosabb, hogy a helytelen formában és a mesterkélt összefüggésben megtalálja a helyeset és zseniálisat. Így az egyik kategóriából vagy ellentétből a következőre való átmenetek csaknem mindig önkényesek . . . Ezeken sokat töprengeni időpazarlás volna."

Engels negatív és Lenin pozitív irányú utalásai igen nagy mértékben segítséget nyújthatnak ahhoz, hogy Hegel esztétikáját helyes, marxista szellemben tanulmányozhassuk.

A XIX. SZÁZAD ESZTÉTIKÁJA

AZ ESZTÉTIKA IRRACIONALISTA FELBOMLASZTÁSÁNAK KEZDETEI (SCHELLING ÉS KIERKEGAARD)

SCHELLING ESZTÉTIKAI ÁLLÁSPONTJA, MINT AZ IRRACIONALISTA SZEMLÉLET KIINDULÓPONTJA

Schelling minden kritika nélkül elfogadja a diszkurzív és intuitív kanti szembeállítását, s csak annyiban megy túl Kanton, hogy az intuitív megismerésnek az emberi tudat számára való megvalósíthatóságát, amelyet Kant tagad, legalább a kiválasztottak, a filozófiai zsenik számára állítja. Ebből az álláspontból kénytelen valamiképp bebizonyítani, hogy az intellektuális szemlélet realitása lehetséges az emberi tudat számára. Ez a bizonyítás lényegileg abban áll, hogy felmutat egy kétségtelenül létező és alkotóan funkcionáló emberi magatartást, amelyben állítólag minden kétségen felül megvan az ilyen intuitív megismerés. Ez Schelling felfogása szerint az esztétikai magatartás. A képesség, amely itt kifejezésre jut, a szubjektum-objektum struktúra, amely itt mutatkozik, bizonyítékul szolgál neki arra, hogy az intuitív ész számára követelt tulajdonságok csakugyan meglehetnek az emberi szubjektumban.

Kant maga nem gondolt arra, hogy felhasználja az esztétikát az új ismeretelméleti nehézségek megoldására; *Az ítélőerő kritikája* rég maga mögött hagyta az egész esztétikai szférát, amikor ez a probléma felmerült, s Kant visszahatóan sem gondol arra, hogy e kérdés megoldását keresve, az esztétikai magatartásra hivatkozzék. Kantnak ez a tartózkodása persze abból származik, hogy az esztétikai magatartásban egyáltalában nem lát utat az objektív valóság megismeréséhez; Schellingnél viszont az esztétikai magatartás azért lehet a világmegismerés „organonjává", mert nála a művészet lényege a kozmosznak, a magánvaló dolgoknak megragadása és feltárása, mert a művészetet – noha

idealisztikus-misztifikált formában – mint a magánvaló dolgok világa objektív valóságának visszatükrözését fogja fel.

Fichte ellenben már érinti ezt az összefüggést. *Az erkölcstan rendszere* című munkájában a transzcendentális és az esztétikai világnézet viszonyáról szólva ezt úgy határozza meg, hogy a művészet „a transzcendentális szempontot az általános szemponttá teszi. Amihez a filozófus fáradság árán jut, az a szép szellemnek birtokában van ... anélkül hogy határozottan gondolná."[1] Egyre megy, hogy Schellinget Fichtének ez a – még barátságos együttműködésük idején leírt – formulázása ösztönözte-e, vagy sem, mindenesetre az esztétikának és – az intuitív szemléletre alapított – filozófiának összekapcsolásában lényegileg továbbmegy, mint Fichte. *A transzcendentális idealizmus rendszeré*-ben megjelenik az utolsó főszakasz címeként az, ami Schellingnek itt fontos, mint „a filozófia egy organonjának levezetése". Ezt a levezetést Schelling röviden így foglalja össze: „Az egész filozófia oly elvből indul ki és kell hogy kiinduljon, amely mint abszolút egyúttal a feltétlenül azonos elv. Ami feltétlenül egyszerű, azonos, azt nem lehet leírás, általában fogalmak által felfogni vagy közölni. Csak szemlélni lehet. Az ilyen szemlélet minden filozófia organonja. De ez a szemlélet, amely nem érzéki, hanem intellektuális, amelynek tárgya nem az objektív vagy a szubjektív, hanem a feltétlenül azonos, a magában sem szubjektív, sem objektív – maga pusztán belső szemlélet, amely önmagában nem lehet újra objektív: csak egy második szemlélet által lehet újra objektiv. Ez a második szemlélet az esztétikai."[2] Ez a meghatározás megmagyarázza az általános schellingi elvet: „Az intellektuális szemléletnek ez az általánosan elismert és semmiképpen le nem tagadható objektivitása maga a művészet. Mert az esztétikai szemlélet épp az objektívvá lett intellektuális szemlélet."[3]

Így lesz a művészet, az alkotó zseni magatartásmódja, a filozófia „organonjává", az esztétika a filozófiai módszer „középpontjává",

1. Fichte: Werke. 2. köt. 747.
2. Schelling: Sämtliche Werke. I. 3. köt. 625.
3. Uo.

a kozmosz igazi titkainak, a magánvaló dolgok világának feltárójává. „Ha az esztétikai szemlélet csupán az objektívvá lett intellektuális szemlélet, akkor magától értetődik, hogy a művészet egyúttal a filozófiának egyetlen, igaz és örök organonja, amely mindig újra és újra igazolja, amit a filozófia külsőleg be nem mutathat, ti. a nem tudatost a cselekvésben és alkotásban, s a tudatossal való eredeti azonosságát. A művészet épp azért a legmagasabb a filozófus számára, mert az mintegy kinyitja előtte a szentélyek szentélyét, ahol örök és eredeti egységben, mintegy egyetlen lángban ég az, ami a természetben és a történelemben el van különítve, s aminek az életben és cselekvésben, éppúgy, mint a gondolkodásban, örökké kerülnie kell egymást. Az a nézet, amelyet a filozófus mesterségesen alkot magának a természetről, a művészet számára az eredeti és természetes."[4]

Világos, hogy az esztétikai és az intellektuális szemléletnek ez az összekapcsolása, sőt azonosítása szükségképp még erősíti Schelling tendenciáit az ismeretelméleti arisztokratizmusra; Schopenhauer filozófiájában ezt az arisztokratizmust még határozottabban, még nyíltabban reakciósnak látjuk majd, mint a fiatal Schellingnél. Hogy ez az irány még fokozódik Nietzschénél, és az imperialista korszaknak az ő hatása alatt álló filozófusainál, megmutatják majd későbbi fejtegetéseink. Mindenesetre, hogy egészen megértsük Schellingnek – az akkor még nem teljesen reakciósra fordult – állásfoglalását, tekintetbe kell vennünk, hogy az ő esztétikájában is uralkodik egy tendencia az objektivizmusra, egy misztifikáló változata annak, hogy a művészetet az objektív valóság visszatükrözésének fogja fel, s ennélfogva az igazságot és szépséget összhangba hozza egymással. Oly törekvések, amelyek esztétikájának fővonalát nagyon élesen megkülönböztetik Schopenhauerétől, s még inkább az imperialista korszakétól.

Bármilyen misztikus is a művészet objektivitásának ez a schellingi megalapozása – már beszéltünk arról, hogy ebben a korszakban és különösen az esztétikában ismételten visszanyúl a platóni eszmetanra –, bármilyen gyakran hivatkozik is istenre,

4. I. m., i. h. 627. k.

s az ő nevében vezeti le a művészet objektivitását, az igazság és szépség azonosságát: a visszatükrözés elméletére való irány mégis megvan benne, sőt, esztétikája megalapozásának középpontjában áll, s ezzel Schelling itt valóban túlment Kant és Fichte szubjektív idealizmusán. Így Schelling kifejti: „A művészet igaz konstrukciója: formáinak mint a dolgok formáinak ábrázolása, ahogyan magukban, vagy ahogyan az abszolútumban vannak... Ennélfogva a művészet formái is, mivel szép dolgok formái, olyképpen formái a dolgoknak, ahogyan istenben vagy magukban vannak, s mivel minden konstrukció a dolgok ábrázolása az abszolútumban, azért a művészet konstrukciója, különösen formáinak, mint a dolgok formáinak ábrázolása, ahogyan az abszolútumban vannak... Ezzel a mondattal a művészet általános eszméjének konstrukciója befejeződött. A művészet ugyanis úgy áll előttünk, mint reális ábrázolása a dolgok formáinak, ahogyan magukban vannak – tehát az ősképek formáinak."[5]

Persze ennek a platonikus-misztikus felfogásnak, a magánvaló dolgok a művészetben való visszatükröződésének rendkívül fontos következményei vannak a fiatal Schelling egész filozófiája számára; lehetetlen lekaparni róla a misztifikációkat, hogy a racionális maghoz jussunk; az összefüggés misztika és valódi megismerésre való irány között is sokkal bensőségesebb, mint Hegel logikájában. Mindenekelőtt következik Schelling számára a filozófiának végül megtalált „organonjából", amint fejtegetéseinkben láttuk, a világegyetem „konstrukciójának" módszere, azaz a heterogén jelenségeknek puszta analógiák segítségével való, önkényes összeillesztése. Ez a módszer mindenesetre kezdettől fogva látható nála: a művészetnek mint a filozófia „organonjának" felfedezése azonban e módszer fokozásához, további általánosításához, teljes megmerevedéséhez vezetett. Schelling itt a későbbi irracionalizmus előfutára. Hiszen az intuíció mint a filozófia „organonja" csak akkor funkcionálhat és rajzolhat meg egy tartalmi álvilágképet, ha a tárgyak összeillesztésében való önkény benne „módszertani" alapot nyer.

5. I. m. I. 5. köt. 386. k.

Még világosabbá válik ez az ellentmondás Schelling esztétikájában, amely, legalábbis alapvető kérdésfeltevéseiben, nagyon erősen függ *Az ítélőerő kritikájá*-tól. Az ifjú Schellingnél az ellentmondás azért éleződik ki, mert akkori gondolkodásába két – fejtegetése szintjén – elvileg összeegyeztethetetlen tendencia hatol be. Az első abban mutatkozik meg, hogy bizonyos mértékig közeledett a materializmushoz – erre Fichtétől való elválása idején és közvetlenül ezután került sor, a legvilágosabban az *Epikuroszi hitvallás*-ban *(Epikuräisches Glaubensbekenntnis).* Megnyilvánul ez akkori természetfilozófiájában is, amelyre Goethe gyakorolt erőteljes hatást; a természet tárgyiasságának tekintetében e materializmushoz való közeledés a következő tételben csúcsosodik ki: „teljességgel lehetetlen ... hogy tudattal valami objektívet hoztak létre ... Csak az objektív, ami tudattalanul jön létre."[1] Ez még kétségkívül magában foglalja a fiatal Schelling materialista melléktendenciáinak bizonyos elemeit, mivel azonban itt is tiltakozik azellen, hogy a „hylozoizmusnak" (vagyis a materializmusnak) engedményeket kell tenni, egy, a szofisztika határát súrolóan zavaros terminológia jön létre nála, mivel a természeti folyamatok tudatnélkülisége a pszichológiai tudattalanság hangsúlyát kapja, és a – tudatos vagy tudattalan – emberi-pszichikai elemek hiánya a természeti erők által végrehajtott „tudattalan" produkció jellegét ölti. Csak így építhető be a szubjektum-objektum azonosságának objektív idealizmusá-

1. Schelling: System des transzendentalen Idealismus. Schelling: Werke I. 3. köt. Stuttgart und Augsburg 1958. 613.

ba ez a materialista melléktendencia; a művészet Schelling számára főként azért válik a filozófia organonjává, mert benne – állítólag – megvalósul és működik a tudatnak és a tudattalannak ez az egysége. A művészet genézisének és létezésének tehát fordított előjellel kell ábrázolnia ezt a folyamatot, és ezáltal az egész filozófia számára érthetővé kell tenni: „A természet öntudatlanul kezdődik, és tudatosan végződik, a produkció nem célszerű, de a produktum igen. A tevékenység énjének, amelyről itt beszélünk, a tudattal (szubjektíve) kell kezdenie, és tudatos öntudatlansággal vagy objektíve kell befejeződnie, az én a produkció szerint tudatos, a produktumot tekintve öntudatlan."[2] Az utolsó meghatározás ismét az öntudatlan kettős jelentését foglalja magában. Hiszen a műalkotás természetesen éppoly kevéssé rendelkezhet tudattal, mint bármilyen műtermék; e tekintetben egyáltalán nem különbözik az emberi gyakorlat más termékeitől. Schelling csillámló és bonyolult forgalmi apparátusa tehát objektíve nem haladja meg lényegesen Kantot, sőt, mivel összekapcsolja az öntudatlanságot és az objektivitást, és e kapcsolatot a természet jellegzetességének tartja, tovább erősíti azt a hamis konstrukciót, amely a tudattalanban egy ember előtti korszakból származó, monolitikusan egységes hatalmat lát.

2. I. m. 617.

A vallásinak, a hitnek megmentése tehát Kierkegaard számára csak abban lehet, „hogy az egyes mint egyes magasabb rendű az általánosnál"[1]. Ismételten hozzáfűzi ugyan, hogy az ő egyese nem a közvetlenségből indul ki, hogy mielőtt eléri ezt a magaslatot, át kell mennie az általánosnak teljesítésén az etikában. Ez azonban Kierkegaard-nál üres kijelentés, s az etika szempontjából nincs semmi módszertani jelentősége. Mert az, hogy Kierkegaard az etikait így a vallásivá emeli, semmiféle nyomot nem hagy maga után: az egyesnek, „a hit lovagjának" álláspontjáról, aki – a gondolkodás számára örökké megközelíthetetlen – paradoxonban él, teljesen közömbös, csakugyan átment-e az általánosnak az egyesek felett való uralma stádiumán. Amennyiben itt kapcsolat létesíthető, ez azon alapszik, hogy már az etikának kierkegaard-i stádiuma sokkal kevésbé racionális és társadalmi, mint amennyire ő ezt ebben az éles szembehelyezésben egyrészt az esztétikával, másrészt a vallással bemutatja.

Hiszen már korábban utaltunk arra, hogy a kierkegaard-i etika sem ismer el közös közeget, valóságos közösséget az emberek között, hogy a benne működők – az etikailag lényegesre, a külsőtől élesen elválasztott belsőre vonatkozóan – ugyancsak egy megszüntethetetlen inkognitóban élnek. Az etika és vallás között keletkező mennyiségi fokozás, amely minőségbe csap át (minő groteszk következmény a kvalitatív dialektika számára!), úgy látszik, csak azon alapszik, hogy a szolipszizmus, az inkognitó az etikában ellentmondásban volt azokkal a hagyományos

1. Kierkegaard: Gesammelte Werke. Jena 1910. 3. köt. 53.

kategóriákkal, amelyeknek segítségével Kierkegaard megformulázta etikáját, tehát ingadozó, viszonylagos jelleget mutatott, míg a hitnél, a paradoxonnál, az abszolút inkognitóban életérzése megfelelő közeget talált. Így a vallási stádium egyrészt az etikának arisztokratikus fokozása, amelyben az általános uralma következtében a kiválasztott egyének arisztokratikus elve kevésbé adekvát módon élheti ki magát, mint a vallási magatartásban. Másrészt az általános megvalósítása Kierkegaard vallásos emberének ironikus álarcul, eltakaró, külsőleg nyárspolgári magatartásul szolgál, amely mögött vallásos „hit lovagjának" pátosza örökké rejtőzve elleplezi magát.

Hogy Kierkegaard az ellentmondások e hálójába került, bizonyára nem „stádiumainak" architektonikus, hármas beosztású rendszerkonstrukciójából ered, hanem társadalmi és világnézeti alapjai vannak. Kierkegaard mindig küzdeni akart korának romantikus-esztétikus típusa ellen, érezve, hogy saját szellemi alakja a legmélységesebben rokon vele. Ez a védekezés azonban az adott esetben sokkal több, mint lélektani-életrajzi. Valami tárgyiról, valami fontosabbról van itt szó: a társadalmilag meghatározott, mély rokonságról Kierkegaard-nak az esztétikára és a vallásra vonatkozó koncepciója között.

Mindenekelőtt módszertanilag. Ha nem akarjuk a vallást mint valami objektívet, mint tanítást felfogni – s Kierkegaard szenvedélyesen utasít el minden ilyen módszert –, ha a megmentésére irányuló kísérlet az egyes ember szubjektivitásából, a vallásos élményből fakad, akkor máris nem lehet elutasítani az esztétikához való nagy közelséget. Mert mind a két esetben egyrészt képzelettől átitatott világképről van szó, amelynek igazságát és valóságát csupán a tiszta szubjektivitás felől lehet megokolni, másrészt szélsőségesen szubjektivisztikus magatartásmódról, amelynek az általánossal (azaz az etikaival, a társadalmival) való összeütközései ugyancsak egyedül a tisztán szubjektivisztikus evidenciában látszanak feloldhatóknak.

Feuerbach, akit Kierkegaard nagyon behatóan tanulmányozott és nagyrabecsült, már egészen világosan látja – természetesen homlokegyenest ellentétes szempontból, homlokegyenest ellentétes szándékokkal és következtetésekkel – ezt a rokonságot

esztétika és vallás között a bennük visszatükröződöttnek objektivitására vonatkozóan. Védekezik azellen, hogy a vallás felbomlása, tisztán szubjektív jellegének kimutatása következtében, szükségképp a költészet felbomlását vonja maga után. „Nemcsak a művészetet, a költészetet, a fantáziát nem szüntetem meg, de a vallást is csak *annyiban* szüntetem meg, amennyiben *nem* költészet, hanem közönséges próza."[2] Nem tagadja, hogy a vallás költészet is lehet, de a költészet nem mutatja másoknak a teremtményeit, mint amik: „A vallás ellenben képzelt lényeit *valóságos* lényekként mutatja be."

Magától értetődően nemcsak a filozófiai alaptendencia ellentétes Feuerbachnál és Kierkegaard-nál, hanem ennek megfelelően az esztétika és vallás viszonya is. Feuerbachnál a vallás szubjektív jellegének felfedezése a vallás felbomlását jelenti, az esztétika pedig fontos alkatrésze marad az ember földi életének. A fent kimutatott érintkezés tehát csakis ezen az előfeltevésen belül áll. Kierkegaard-nál ellenben úgy van, hogy épp a vallásinak szélsőségesen következetes szubjektiválása nyújt filozófiai alapot magának a vallásnak, s hogy a kvalitatív dialektikával okolja meg önállóságát és abszolút érvényességét. Világos, hogy e feltételek között a vallás elhatárolása az esztétikai szférától Kierkegaard számára szükségképp filozófiai életkérdés lesz. Tárgyainak nemlétezése az objektív valóságban – holott a vallás állítja létezésüket – Feuerbachnál könnyen létrehozhatta tiszta elhatárolásukat, Kierkegaard számára azonban ez a probléma sokkal bonyolultabb volt, s rendszerének fennmaradását veszélyeztette.

Nemcsak azért, mert hogy filozófiailag megmentse a vallást, ki is kellett mutatnia, és ki is akarta mutatni a vallásinak Feuerbachtól tagadott létezését, sőt, mint egyedüli abszolút valóságot. Hanem azért is, mert nála az esztétikai szféra valami mást, sokkal átfogóbbat jelent, mint Feuerbachnál: nemcsak a művészet termékeit, alkotását, de egyúttal, sőt elsősorban esztétikai magatartást is az élettel szemben; nem hiába van az erotikusnak oly döntő szerepe Kierkegaard esztétikájában.

2. Feuerbach: Sämtliche Werke. 8. köt. 233.

Itt – Kierkegaard minden polemikus kitérése ellenére is – a romantika tartós és eleven öröksége látható. Filozófiájának ebben az alapproblémájában módszertanilag nagyon bensőleg érintkezik a korai romantika morálfilozófusával, a *Beszédek a vallásról* és a *Bizalmas levelek Friedrich Schlegel Lucindájáról* Schleiermacherjával. A kérdésfeltevés rokonsága, egy esztétikailag meghatározott „életművészetbe" való átjátszása következtében a két területnek szakadatlanul át kell mennie egymásba. De épp ez a fiatal Schleiermacher szándéka: romantikusan, esztétikusan tájékozódó nemzedékét épp ezen az úton akarja visszavezetni a valláshoz, a romantikus esztétikát és életművészetet vallássá akarja növeszteni. Ha tehát itt a két szféra rokonsága, szerkezeti közelsége előny Schleiermacher érvelése szempontjából, Kierkegaard számára épp ebből fakadnak a legnagyobb gondolati nehézségek.

Ez a közelség, ez a rokonság, ez a gátlástalan átmenetele az egyiknek a másikba megvan mind a korai romantikában, mind Kierkegaard-nál, s mindenütt könnyen ki lehetne mutatni. Itt e rokonság jelzésére csak egy helyet választunk Kierkegaard naplójából, amelyben világosan kifejezésre jut mind a két iránynak közös arisztokratikus oppozíciója is, a mindennapi emberekből álló sokasággal szemben. Az írja 1854-ben, tehát a vallás helyreállításáért vívott harcainak idején, nem pedig romantizáló fiatalkorában: „A tehetség aszerint kapja helyét, mekkora feltűnést kelt; a zseni aszerint, mekkora ellenállást kelt (egy vallásos jellem aszerint, mekkora megbotránkozást kelt)."[3] Világos, hogy itt nem túlságosan nehéz meghúzni az elválasztó vonalat tehetség és zseni között (hiszen ez teljesen megfelelő Kierkegaard arisztokratikus világnézetének az esztétikai szférán belül is); de éppoly világos, hogy a teológiai-irracionalisztikus szofisztika igen magas fokára van szükség ellenállásnak és megbotránkozásnak (zseninek és vallásos jellemnek) még csak látszólagos egymástól való elhatárolásához is. Annál is inkább, mert ebben a szembeállításban ismét nagyon energikusan kifejezésre jut a

3. Kierkegaard: Die Tagebücher. Herausgegeben von T. Häcker. Innsbruck 1923. 2. köt. 341.

romantikának és Kierkegaard-nak közös arisztokratikus beállítottsága. Kierkegaard ebben a tekintetben következetes utódja volt a romantikának (és Schopenhauernek): hogy a bejárat minden, számára lényeges szférához egyedül a „kiválasztottaknak" áll nyitva, az az ő számára magától értetődő. Hogy az etikai stádiumot oly ellentmondásosan, annyira önmagát felbomlasztó módon határozta meg, az eddig említett motívumokon kívül azon is alapszik, hogy az olyan etika, amelyben az általánost meg kell valósítani, szükségképp nem arisztokratikus. Mihelyt az etika a paradox-vallásosba megy át, Kierkegaard – persze ellentmondásban kezdeti előfeltevéseivel – ismét az arisztokratizmus meghitt talaján érzi magát. Így elmosódnak nála a határok esztétika és vallás között csakúgy, mint Friedrich Schlegel vagy Tieck jénai korszakában, mint Novalisnál és Schleiermachernél.

Míg azonban a határoknak ez az elmosódása elérendő cél volt a jénai romantikusoknak, Kierkegaard filozófiája számára itt leküzdendő – és soha igazán le nem küzdött – veszedelem rejlik, amely az egész rendszert felbomlással fenyegeti. A filozófiai kérdésfeltevések ellentétességét döntő világnézeti előfeltevések mélyreható rokonsága mellett inkább az idők változása, az osztályviszonyoknak és az osztályharcnak megmásulása határozza meg, mintsem a gondolkodók személyisége. A romantikus esztétikának és vallásnak összeütközés nélküli egymásba folyása a legszorosabban összefügg a forradalom utáni értelmiségnek termidori hangulataival; azzal a reménnyel, hogy harmonikus, a válságos ellentmondásokat megszüntető „életművészetet" lehet alapítani az új lehetőségek élvezete alapján a forradalom utáni társadalomban. Kierkegaard osztozik a romantikával egy reakciós-parazita értelmiség életalapjában, amelynek magatartása az alakuló kapitalista társadalomban szubjektivisztikus „életművészetre" törekszik. Mivel azonban mélyen felzaklatott, válságos korban él, meg kell próbálnia, hogy megmentse a vallást az esztétikával és mindenekelőtt a parazita esztétikai életművészettel való közeli rokonságától. Ebben a tekintetben tehát éppúgy a romantikus karnevál hamvazószerdáját képviseli, mint Heidegger az imperialista parazitizmusét Simmel vagy Bergson háború előtti farsangjával szemben.

Így Kierkegaard látszólag – szubjektív-érzelemszerűen is – mind az esztétika, mind a vallás koncepciójában nagyon távol van a korai romantikától. A két szféra szerkezeti rokonságát (esztétika szorosan összekapcsolva „életművészettel" és vallás mint tisztán szubjektív élmény) persze az imént megállapítottuk. S a mind a két szférában uralkodó érzelmi hangsúly különbsége, sőt ellentétessége csak erősíti ezt a Kierkegaard-tól nem szándékolt – sőt megtámadott – egymásba való átmenetelt. A kierkegaard-i esztétikai stádium atmoszféráját ugyanis a kétségbeesés határozza meg. Az „esztétikus" aforisztikus vallomásai a *Vagy-Vagy*-ban így kezdődnek: „Mi a költő? Egy boldogtalan ember, aki forró kínokat hordoz a szívében, s kinek ajkai hangos sóhajokat záporoznak, amelyek szép zeneként csendülnek meg az idegen fülben. Úgy jár, mint hajdan azok a szerencsétlenek, akiket Phalarisz bikájában bágyadtan égő tűzön lassan halálra kínoztak, s akiknek kiáltása nem hatolhatott ijesztésképpen a zsarnok füléig – ez vidám zenének hallotta a jajveszékelést."[4] S Platón *Lakomá*-jának kierkegaard-i párdarabjában, ahol a résztvevők mind az esztétikai stádium képviselői, s az erotikával (az „életművészet" központi kérdésével) szemben való álláspontjukról beszélgetnek, valamennyi beszéd meghallgatása után Johannes, a csábító, a következő szemrehányásokba fakad ki társai ellen: „Tisztelt asztaltársaim, mi ütött belétek? Hiszen úgy beszéltek, mint a halottbejelentők, szemetek könnyektől vörös, nem a bortól."[5] A kétségbeesés ilyen különböző árnyalatai vonulnak át Kierkegaard valamennyi esztétikai fejtegetésén.

A vallási viszony mármost ezzel szemben minőségi fokozást, mégpedig még mélyebb kétségbeesést, a szolipszizmusnak és az irracionalizmusnak még erősebb hangsúlyozását mutatja a tisztán önmagára állított szubjektumban. Mert hogy Kierkegaard legmintaszerűbb esetét vegyük, amikor Izsákot feláldozza Ábrahám, akkor az, ami az utóbbit megkülönbözteti a tragikus (tehát az esztétikai vagy etikai) hősöktől, épp cselekvése motívumainak abszolút, elvi összemérhetetlensége, tulajdonképpeni döntő él-

4. Kierkegaard: Entweder-Oder. Dresden–Leipzig. é. n. 15.

5. Kierkegaard: Werke. 4. köt. 61.

ményeinek elvi közölhetetlensége. Ezzel azonban kimondjuk az etika általánosságának teljes kitörlődését (nem pedig dialektikus megszűntségét) a vallási szféra számára. Ha Kierkegaard összeveti itt az áldozó Ábrahámot Agamemnónnak külsőleg hasonló, de bensőleg csupán tragikus összeütközésével, amikor Iphigeneia feláldozását követelik tőle, azt mondja: „A tragikus hős is egy mozzanatba összpontosítja az etikait, amelyen túlmegy teleológiailag; de ebben az általánosra támaszkodik. A hit lovagja egyes-egyedül önmagára van utalva, s ebben van a borzalmas."[6] Kierkegaard szerint „Ábrahámban nincs semmi közös egy tragikus hőssel, ő valami egészen más; vagy gyilkos, vagy hivő. Ami közbül van, és megmenti a tragikus hőst, Ábrahámra nem alkalmazható."[7]

Látjuk, a kétségbeesés mint lelkialap, az irracionalitás mint tartalom, s vele kapcsolatban a lelki érintkezés elvi lehetetlensége az emberek között, az abszolút inkognitó jellemzik Kierkegaard-nál mind az esztétikait, mind a vallásit. Hogy itt, legalább látszólag, legalább összefüggő tendenciák polaritása, ne pedig teljes azonosság jöjjön létre, hogy valami elválasztónak is birtokában legyen, Kierkegaard az esztétikában az etikaellenest, a vallásban az etikain való szükségszerű átmenetelt kénytelen hangsúlyozni, noha ez semmiféle nyomot nem hagy hátra, tehát a problémák konkrét tárgyalása szempontjából teljesen lényegtelen, noha a tragikus, épp Kierkegaard előadásában, bensőbb kapcsolatot teremt esztétika és etika között, mint valaha is fennállt nála etika és vallás között. Mert amint láttuk, a tragikus hős az általánosban (tehát Kierkegaard szerint az etikában) keresi és találja igazolását; ennyire erős tárgyi kapcsolatot Kierkegaard soha nem találhatott etika és vallás között. Annál bensőbb a kapcsolat az esztétika és vallás között. Kierkegaard maga is elismeri ezt a naplójában: *Alkotásomról, egészben nézve* cím alatt azt írja: „Bizonyos értelemben a kortársakra nézve választásról van szó; választani kell vagy aközött, hogy az esz-

6. I. m. 3. köt. 75.
7. I. m. i. h. 54.

tétikait egyetemes gondolattá teszik, s így mindent ezen a módon magyaráznak, vagy a vallás között."[8]

Kétségbeesés-filozófiájának ez a kétségbeesett filozófiai helyzete késztette véleményünk szerint Kierkegaard-t egy, az etika és vallás közötti, nála soha nem létező vonatkozásnak üres hirdetésére. Ilyen tartalmatlan kijelentésre kényszerült, ha nem akarta (az objektív igazságot) bevallani, hogy vallása nem egyéb, mint hajótörött, dekadens esztéták menedéke. Minthogy pedig Kierkegaard ama korszak következtében, amelyben élt, nem volt Huysmans vagy éppenséggel Céline, akik magában a kétségbeesésben találtak hiú és kacér önkielégülést, ily üres konstrukciókhoz kellett nyúlnia, tudattalanul, akarata ellenére elismerve, hogy az embereknek gondolatban való társadalmiatlanokká tétele magában foglalja egyúttal minden etika megsemmisítését.

8. Kierkegaard: Die Tagebücher. 2. köt. 108.

A szubjektumnak ez a felemelkedése etikailag nézve olyan út, amely az adottságtól a zsenialitásig, az eredeti tehetségtől az emberi fejlődés egy korszakának örök időkre történő rögzítéséig vezet. Míg azonban a szándék és eredmény ellentmondása általánosan elismert tény, a felfelé vezető mozgást nagyon gyakran eltorzítják a romantikus mítoszok. Könnyű belátni, mi ennek az oka. Mivel a művészet igazi csúcsai az emberi nem útjának fontos mozzanatait nyilvánítják ki, szükséges, hogy a művész meg legyen győződve ennek az útnak a létezéséről, másként irányát sem foghatja fel emelkedőnek; ahol ez a belátás hiányzik, az ellentmondást – romantikusan – elvontnak kell értelmezni, olyannak, amely elvontságában otromba és borzalmas disszonanciákat vált ki. Bizonyára nem véletlen, hogy ezt az esztétikai szemléletmódot a legerőteljesebben Kierkegaard fejezte ki: „Mi a költő? Egy boldogtalan ember, aki forró kínokat hordoz a szívében, s kinek ajkai hangos sóhajokat záporoznak, amelyek szép zeneként csendülnek meg az idegen fülben. Úgy jár, mint hajdan azok a szerencsétlenek, akiket Phalarisz bikájában bágyadtan égő tűzön lassan halálra kínoztak, s akiknek kiáltása nem hatolhatott ijesztésképpen a zsarnok fülébe – ez vidám zenének hallotta a jajveszékelést. S az emberek körüldongják a költőt, és így beszélnek hozzá: énekelj nekünk hamar újból egy dalt, vagyis, gyötörjék új kínok a lelkedet, és maradjon ajkad olyannak, amilyen eddig volt; kiáltásod csak szorongást ébresztene bennünk, de a zene, no igen, az kecses. És a műbírálók is odalépnek, és ezt mondják: Így van rendjén; így kell ennek az

esztétika szabályai szerint történni."[1] Ez a fejtegetés tulajdonképpen gondolatilag előlegezi már egy magát embertelennek érző korszak összes témáját. Igaz, Kierkegaard konkrét egyéni ízlése kötve marad a „művészi korszakhoz", a klasszikus korhoz és a romantikához. De azáltal, hogy a szubjektíve akart és a műben objektivált kifejezés közti valódi és ezért gyümölcsöző ellentmondást merev, áthidalhatatlan ellentétté dermeszti, a műalkotások dialektikus genezise a szakadék irracionális mítoszává, a műben megvalósuló esztétikum pedig értelemellenes rejtéllyé válik nála.

1. Kierkegaard: Entweder-Oder. Dresden–Leipzig é. n. 15.

Novalis „mágikus idealizmusa", amely Goethével szemben a csodálatos elem magasabb fokú valóságát próbálta bebizonyítani, a költészet és a művészet elveit közvetlenül az életre akarta alkalmazni, vagyis azt akarta kimutatni, hogy az alkotói szubjektumnak anyagával szembeni szuverenitása a valódi embernek reális környezetéhez való magatartására is érvényes. E romantikus elmélet figyelmen kívül hagyja, hogy az ilyen szuverenitás még a művészi alkotófolyamatban is fölöttébb viszonylagos; az anyag, a tárgy, a téma, a műfaj stb. a konkrét lehetőségek olyan mozgásterét teremti meg, amelynek elhagyása vagy felrobbantása megsemmisítené az esztétikai egységet, a megalkotandó mű esztétikai értékét. De az alkotás folyamatában a művész csak a valóság önmaga által visszatükrözött képeivel áll szemben, amelyeknek szintén megvannak ugyan a maguk önálló törvényszerűségei, de mégis egész másként viszonyulnak a szubjektum formaakarásához, mint maga a valóság. Erre alkalmazva, az ilyen világnézet nem más, mint illúzió, amelynek lényege, hogy a goethei „kompromisszummal" ellentétben azt hiszik, teljesen uralkodhatnak a valóságon; valódi tartalma azonban egy társadalmilag meghatározott, ideológiailag álcázott tévedés: a romantikusokból egyszerűen hiányzik a bátorság, az energia és a képesség arra, hogy életüket a Lothario- vagy a Natalie-típus módján oldják meg.

A romantikának ez az oldala pontosan leolvasható ugyan műveikből, de önálló történelmi alakot is ölt Kierkegaard esztétikai írásaiban. Ezek közvetlenül a romantikához kapcsolódnak, és úgy egészítik ki és magyarázzák meg, ahogy a hamvazószerda

a karnevált. Ami ott puszta illúzió volt, itt már nyílt kétségbeesésként jelenik meg. Kierkegaard megírta Platón *Lakomája*-nak ellendarabját, az *In vino veritas* című párbeszédes költeményt vagy filozófiát, amelyben szintén lakomát ülnek, és a résztvevők szintén a szerelmet, költészetet és az egyedül igazi életszférákba való felemelkedését magasztalják. De e világ legreprezentatívabb alakja, Johannes, a csábító, végül az egész társadalmat mint a kétségbeesettek kórusát leplezi le. A romantikához képest leszűkül az a terület, amelyen az átélt „esztétikának" uralkodnia kell: a „költői élet", e típus központi feladata most már az erotikának az életben való uralmával azonos.[1] Kierkegaard túl okos volt ahhoz, hogy ne lássa ennek az élettartalomnak a megoldhatatlan problematikáját. Először is világosan látja, milyen semmitmondó az esztétikum és az erotika egyenlősítése. *Lakomá*jának első szónoka, az ifjú világosan utal a félig bevallott platóni törésnek arra a helyére, amelyet korábban idéztünk: „Ha valaki Platónnal azt mondaná, hogy szereti a jót, akkor ezzel egy csapásra maga mögött hagyná az erotika területét. Ha valaki azt akarná mondani, hogy szereti a szépet, akkor ezzel sem mondana semmit az erotikáról. Csak azt képzeljétek el, hogy egy szerető szerelme kifejezésére például ezt mondaná: szeretek egy szép tájat, szeretem Lalagét, szeretek egy szép táncosnőt, szeretek egy szép lovat, röviden, mindent szeretek, ami szép. Meg volna-e elégedve Lalagé ezzel a dicsőítő beszéddel? Bizonyára nem! Akár szép, akár nem: a kedves szemében szebb, mint mindaz, amit egyébként szépnek talál."[2] Nem véletlen, hogy Kierkegaard-nál az életút esztétikai-erotikus és vallásos szakaszai belsőleg olyan közel kerültek egymáshoz; az ezeket összekötő etika üres és zavaros szofisztika a házasságról, amelynek egyrészt le kell győznie az esztétikumot, és másrészt ezzel egyidejűleg az etika esztétikai apológiáját kell adnia. A szélsőségeket a kétségbeesés köti össze, az, hogy az embert egyedi egzisztenciájára, megszüntethetetlen inkognitójára redukálja. Ezzel az esztétikumban lappangva ható kategóriák vallásos nyíltsággal jelentkeznek;

1. Kierkegaard: Entweder-Oder. Dresden–Leipzig 224.
2. Kierkegaard: Stadien auf dem Lebensweg. Jena 1914. 30.

de éppen ez nyilvánítja ki a szándékosan éles ellentét mellett mély rokonságukat, szoros együvé tartozásukat. Ezért van az, hogy Kierkegaard külsőlegesen nézve a romantikus életfilozófia szellemes kritikusa, valójában azonban éppen ő váltja valóra a leghitelesebben annak törekvéseit. Ezért található meg nála koncentrált és kifejtett formában az összes olyan motívum is, amely a későbbi dekadenciában az élet felszínes esztétizálására, sőt gyakran egy csupán divatot majmoló komédiázásra vezetett.[3]

3. Első írásaimban, a Novalisról és Kierkegaard-ról írott esszéimben bíráltam már az élet esztétizálásának ezt az elvét. Vö. A lelek és a formák. (A Kierkegaard-tanulmányt l. Utam Marxhoz I. 1971. 33.) Bármilyen naivnak és gyámoltalannak látszik is mai nézópontról ez a bírálat, a kortásakeival szemben az az elonye van, hogy mindkét esetben e tendencia szükségszerű csődje állt a középpontban, míg Rudolf Kassner, akit akkoriban nagyon tiszteltem, Kierkegaard-ról írott esszéjében, amelyhez az enyém kapcsolódott, még ezt írhatta: „Kierkegaard megkoltotte az életét" Kassner: Motive Berlin 16. k.

Az allegorikus és szimbolikus művészet e szembeállításának helyessége a legvilágosabban az ábrázolt mimézis legtipikusabb jelenségein: a meztelen és a tragikus ember megformálásán bizonyítható. Az első komplexumot néhány szóval is kifejthetjük. Az ember meztelenségét már a *Genezis* is olyasminek tekinti, ami miatt szégyenkeznie kell; a jó és a rossz tudása legelőször a meztelenség miatti szégyenkezésben nyilvánul meg. A történelem egészen egyértelműen tanúsítja, hogy minden vallás által döntően befolyásolt művészet idegenkedik a meztelen ember ábrázolásától. Sőt, ha egy pillantást vetünk a keleti művészetre, akkor nem ritkán azt láthatjuk, hogy az ember kiszorul a látható világegyetem esztétikai ábrázolásának középpontjából; ez az ábrázolás gyakran és szívesen megy túl az ember fiziológiai természetén a mitológiai fantasztikumba, az emberi testet különféle állati fejekkel, tagokkal stb. kombinálja, sőt, gyakran egyenesen az állatot helyezi a középpontba. Az embernek mint a művészet tárgyának a tanulmányozása mindig annak a szabadságharcnak az eredménye, amelyet a művészet a vallás uralma ellen folytat.

A tragédiánál éppilyen nyilvánvalóan és filozófiailag még tartalmasabban nyilvánul meg ez a kontraszt. Csak futólag jegyezzük meg, hogy genezise többnyire pontosan egybeesik eme iga lerázásával. De az ellentét még élesebben mutatkozik meg, ha elméletileg vesszük szemügyre. Kierkegaard, akinek gondolkodói erényei közül főként azt kell kiemelnünk, hogy kíméletlenül szétválasztja egymástól azokat a meghatározásokat, amelyeket össze nem tartozóknak, sőt ellentmondóknak talál, egy íz-

ben szembeállította egymással az Agamemnón–Iphigeneia-tragédiát és Ábrahám tisztán vallásos Izsák-áldozatát. A példa azért is szerencsés, mert mindkét esetben a magasabb hatalom beavatkozása oldja meg a konfliktust: az emberileg legdrágább lény istenségnek való feláldozását. De Kierkegaard joggal helyezi a főhangsúlyt a tartalom radikális ellentétességére. Ezt az ellentétet, szintén jogosan, egyaránt látja az adott kollízió tartalmában és a mindenkori főalak vele kapcsolatos személyes magatartásában. Ezt mondja: „A tragikus hős még az etikum határain belül marad." Vagyis legmélyebb személyes szenvedélyei konfliktusba kerülnek meghatározott általános érdekekkel: Agamemnónnak a görögök közös boldogulásáért kell leányát feláldoznia; az istenség itt a társadalmi-emberi viszonyok hatalmaként jelenik meg: „A tragikus hős nem lép privát viszonyba az istenséggel. Az isteni szféra számára az etikum." A kollízió tehát két – egyformán földi-evilági – élethatalom vagy életkör ellenséges szembeállításán alapul. Ábrahámnál egészen más a helyzet. Őt „személyes erénye teszi naggyá . . . Nem azért lépi át Ábrahám az általánost, hogy egy népet megmentsen, hogy az állam egy eszméjéért helytálljon, hogy felbőszült isteneket megbékítsen." És miközben Kierkegaard a tragikus hőst ily módon szembeállítja a vallásos emberrel, a „hit lovagjával", erre a problémánk szempontjából fontos megállapításra jut: „Az embert saját erői tehetik tragikus hössé; a hit lovagjává nem."[1]

Ha e világos szembeállítás tartalmát röviden összefoglaljuk, akkor erre az eredményre jutunk: először is a tragédia két etikai szféra összeütközése, ennélfogva egész szubsztanciája földi-evilági; a tragédia Kierkegaard szerint is ennek az emberi immanenciának a csúcspontját mutatja meg: legmélyebb benső ellentmondásosságát, amely azonban éppen ezért immanens betetőződése is, és sohasem mutat önmagán túl. Másodszor: a tragikus hős a tételezett kollízió puszta aktusával túllép saját tisztán személyes partikularitásán. Ebben a tekintetben Kierkegaard teljesen megegyezik az általa egyébként olyan hevesen támadott

1. Kierkegaard: Furcht und Zittern. Gesammelte Werke. Jena 1910. 3. köt. 56. k. és 63.

Hegellel, aki a következőket mondja erről: „Ez a cél, a dolog, amelyen múlik minden, magasabban áll, mint az egyén különleges széleskörűsége, aki csak mint élő szerv és élénkítő hordozó jelenik meg."[2] Ebből, mint Hegelnek a tragikus pátoszról szóló egész tanítása mutatja, szükségszerűen következik, hogy a tragikus kollízió kihordása szakadatlanul fokozza e mozgást, a puszta partikularitástól való elszakadást. Kierkegaard ezért helyesen mondja: „A tragikus hős a bizonyost feladja a bizonyosabbért; a néző szeme gondtalanul nyugszik rajta." Viszont a „hit lovagjánál" az erkölcsiség és az emberileg partikuláris elem ezzel kapcsolatos általánosítása nem fordul elő; ő „tisztán személyes tervet" hajt végre. „Míg tehát a tragikus hőst erkölcsi (sittliche) erénye, Ábrahámot tisztán személyes erénye teszi nagygyá." És Kierkegaard kompromisszum nélkül levonja e magatartásmód végső következményeit is: „A hit ugyanis az a paradoxon, hogy az egyén (a partikuláris ember – L. Gy.) magasabban áll, mint az általános (az emberi-evilági erkölcsiség – L. Gy.)."[3]

Kierkegaard-nál persze kihegyezve jelennek meg az összes élesen elütő meghatározások és paradoxonok. Ez azonban nem érinti a kérdésfeltevés magvát, hanem csupán e megjelenésének történelmi szemszöge. Emlékezzünk csak vissza Tertullianusnak a katarzissal szemben folytatott és korábban már idézett vitájára. Kierkegaard abban ért vele egyet, hogy a vallásos magatartásban mindketten, jogosan, a partikuláris egyének gyakorlatát látják, akik hitük révén közvetlen viszonyba lépnek a transzcendens istennel. Az emberek életének emc egyedül fontos vonatkozása kedvéért Tertullianus még a másfajta emberi sorsokban való emberi részesedést is elveti, és Kierkegaard megmutatja, hogy ezek – még úgy is, ahogyan legmagasabb rendű formájukban, a tragédiában megjelennek – az ember istenhez való viszonyánál elvileg csekélyebb értékűek, jelentéktelenek, mégpedig éppen azért, mert ez utóbbiban a partikuláris személyiség és a transzcendens isten olyan egyedülálló közvetlenséggel lép kap-

2. Hegel: Esztétika. Akadémiai, 3. köt. 1956. 368.

3. Kierkegaard: Furcht und Zittern. Id. kiad. Jena 1910. 3. köt. 57., 56., 52.

csolatba egymással. Megengedjük: Kierkegaard megfogalmazása szándékosan paradox. De egyrészt ez a paradox jelleg teljességgel az istenhez való viszony keresztény felfogásának keretein belül marad, csupán azt a „balgaságot" írja körül, amelyet a korinthosziakhoz írott levél értelmében a pogányok (evilági beállítottságú emberek) szemében szükségképpen képvisel, másrészt a helyzet hatalmas mérvű kiélezését maradéktalanul a társadalmi-történelmi körülmények határozzák meg. Tertullianus olyan viszonyok között írt, amikor az emberi együttélés valódi rendje egy pogány állam, egy pogány társadalom kezében volt, és ezért a köz- és magánerkölcsöt, az egész kultúrát a kereszténységgel szemben álló, ellenséges erők irányították. Kierkegaard pedig e problémát újból olyan korszakban veti fel, amelyben az egész társadalmi világot teljesen megfosztották már istenei-től, amelyben a teljességgel földivé-evilágivá vált intézmények keresztény feliratait – jogosan – istenkáromlónak találta. Közéjük esik a középkor, amely abban különbözik minőségileg mindkettőjüktől, hogy úgy látszik, mintha a teológia és a teológiailag irányított filozófia az emberek egész világi életét a vallásos-egyházi rend szisztémájába építette volna be.

Itt nem kell megvizsgálnunk, hogy miként jött létre egy ilyen ideológiai helyzet, milyen jellegűek voltak külső és belső ellentmondásai, hogyan bontakoztak ki ezek egyre erőteljesebben stb. Számunkra csak az fontos, hogy az emberek teljes földi életének ilyen monumentális és monolitikus szabályozása mellett az evilági etika és a túlvilágra irányuló vallásos hit között szükségképpen kompromisszumok jöttek létre, mégpedig abban a formában, hogy az előbbieket az utóbbiaknak rendelték alá. Az istenhez való viszony itt kiemelt végső lényegét mindez nem változtatja meg gyökeresen; csakhogy ellentétük nem jelentkezik olyan élesen paradox módon, mint ahogy még Tertullianusnál vagy már Kierkegaard-nál jelentkezett. De hogy lappangva mégis hatékony, azt az mutatja, hogy spontánul eltűnik a földi etika belső ellentmondásosságának legmagasabb rendű formája: a tragédia. Dante költészete szemmel láthatóan tragédiákkal telített. De ezek, mondhatni, csak per nefas bukkanhatnak a látható felszínre. Csak a katolicizmus általunk vázolt válságán belül és után

válnak lehetővé ideológiai hatáskörében az olyan művek, amelyek művészi formájuk szerint is teljes nyíltsággal tragédiák. A vallás és a társadalom ideológiai viszonyának radikális megváltozása nemcsak abban mutatkozik meg, hogy a világi életet kényszerűségből felszabadították a költők tragikus beállítottsága számára, hanem hogy még olyan tragédiák is létrejöhettek, amelyek alapkonfliktusa a realitáshoz való vallásos magatartásból nő ki, mint Calderón *Állhatatos herceg*-ében vagy Corneille *Polyeucte*-jében. A vallásos magatartás mint egy tragikus kollízió konkrét alapja, mint a tragikus pátosz hordozója elkerülhetetlenül egy mélyreható, belső művészi problematikát von maga után. Lessing energikusan kiemelte ezt az ellentmondást Corneille tragédiáinak kapcsán: „Nem mond-e ellent az evilági élet utáni jutalmazó üdvösség várakozása annak az önzetlenségnek, amelyről azt kívánjuk, hogy a színpadon minden nagy és jó cselekvést ennek szellemében vállaljanak és hajtsanak végre?"[4] De e problematika ellenére az ilyen tragédiákban mégis olyan tendenciák működnek, amelyek a vallásos szenvedélyt, mint lényegileg hasonlót, a többi, földi-emberi szenvedély mellé sorakoztatják, és ezzel belső dialektikájukra evilági-immanens mozzanatokat vésnek rá. Amikor Calderón *Auto sacramental*-jait írja, tartalmának és megformálásának szelleme az *Állhatatos herceg*-étől idegenebb és ellentétesebb, mint amennyire e tragédia szelleme a világi tragédiák szellemétől különbözik.

4. Lessing: Hamburgi dramaturgia Második szám. Laokoón, Hamburgi dramaturgia. Akadémiai. 1963. 215.

Kierkegaard mint a vallásos szükséglet irodalmának teoretikusa

A vallásos szükséglet állapotának született teoretikusa Kierkegaard volt, éppen paradox helyzete miatt. E paradoxiának az a lényege, hogy látnoki gyűlölettel szemlélte a modern polgári élet problematikáját, és megvetése pátoszától vezérelve fel tudta tárni lelki meghatározásainak, tipológiájának minden elágazását, de másrészt, ahol azt hitte, hogy pozitív, valóban vallásos kiutat talált, ott arra kényszerült, hogy a partikularitás eszményesítéséhez nyúljon vissza. Ezzel a – különösen jelenlegi – vallásos magatartás lényegét helyesen ragadta ugyan meg, de kegyetlen következetességgel leválasztott róla minden más meghatározást (például az etikait), és a vallásos szükségletet a maga pőre partikularitásában domborította ki. Ezt a legtöbb korábbi korszakban eltakarta a mindenkori vallás univerzalisztikus, egész életet uraló jellege. Kierkegaard ezért – szándéka ellenére – nem juthatott el a kultúra által elfojtott és meghamisított igazi vallás felélesztéséig. Inkább csak előlegezett szintézisét adta a mai állapotnak, a maga torzulásaival, tartalmatlanságával, vallásos ateizmushoz való közelségével. Kompromisszummentes paradoxiával és brutális nyíltsággal fejeződik ki ebben a transzcendencia és a partikularitás összetartozása. Míg az uralkodó vallások közvetítéseket kerestek az emberi viszonyokban rejlő immanencia és a végső túlvilági beteljesedés között, és eltűrték, sőt olykor elő is mozdították a partikularitás legyőzésének bizonyos – dogmáknak nem ellentmondó – formáit, Kierkegaard kíméletlenül feltárja ezt az objektíve mindig meglevő szakadékot. Míg a korábbi vallásos életformákban is viszonylagosan elismerték az emberi adottságok és teljesítmények „is-

teni" eredetét, Kierkegaard-nál áthidalhatatlan antinómiában jelentkezik az immanencia és transzcendencia ellentéte. Így ír: „A zseni és az apostol minőségileg különbözik egymástól, olyan meghatározások, amelyek mindketten a saját minőségi szférájukba tartoznak: *az immanencia és a transzcendencia szférájába. A zseni ezért bizonyára hozhat valami újat, de ez ismét eltűnik a nem általános asszimilációjában, ahogy a „zseni" különbség is eltűnik, mihelyt az örökkévalóságra gondolunk; az apostolnak paradoxonként valami újat kell hoznia, amelynek újdonsága, éppen mert lényegileg paradoxon, és nem az emberi nem fejlődéséhez való viszonyban levő anticipáció, állandó marad, ahogy egy apostol örökkön örökké apostol marad, és az örökkévalóság semmilyen immanenciája nem hozza lényegileg egy szintre az összes többi emberrel, mivel lényegileg paradox módon különbözik tőlük. A zseni az, ami, önmaga által, vagyis azáltal, ami ő maga önmagában; egy apostol az, ami, isteni tekintélye révén.*"[1]

Ebből következik Kierkegaard-nak az az ismert nézete, hogy a – vallásos – egyén magasabb szinten áll, mint minden általánosság, amelynek mindig evilági-emberi gyökerei vannak (etika, esztétika). Ezt az álláspontját korábban is megismertük már, amikor elemeztük, hogy miként állítja szembe egymással Ábrahám és Agamemnón gyermekáldozatát; most e gondolatmenetek lezárásaként úgy látjuk, röviden vázolnunk kell még az emberi élettel szembeni magatartásának ezzel összefüggő tipológiáját, amelyből a kétségbeesés és ezzel együtt a vallásos szükséglet kinő. Kierkegaard a végtelenség – végesség és a szükségszerűség – véletlen problémáinak szemszögéből tagolja tipológiáját. Úgy találja, jogosan, hogy kora embereinél ezek az életpálya helyességét finoman tükröző kategóriák folytonosan hamis arányokban, belső egyensúly nélkül lépnek fel. Amilyen idealisztikusak-ideologikusak részben tipológiája módszertani alapjai, olyan találónak látszik diagnózisa. A végtelenség túlsúlya fantasztikus egzisztenciát hoz létre: „Ha így az érzés fantasztikussá

1. Kierkegaard: Über den Unterschied zwischen einem Genie und einem Apostel, az Einübung in Christentumban. Köln–Olten 1951. 374. k.

válik, akkor az Én egyre inkább elpárolog; végül valamiféle elvont érzékenységgé válik, amely embertelenül egyetlenegy emberhez sem tartozik"; „az Én akkor fantasztikus egzisztenciát folytat az absztrakt végtelenségben vagy az absztrakt elszigeteltségben, miközben állandóan hiányzik az Én, amelytől az ember mindig messzebbre kerül". A végesség túlsúlya viszont „kétségbeesett korlátozottsághoz" vezet; az ember „elfelejti önmagát . . . kockázatosnak érzi, hogy önmaga legyen, és sokkal könnyebbnek és biztosabbnak találja, hogy olyan legyen, mint mások, hogy majmolássá, hogy a tömegben egy számmá váljon". A lehetőség túlburjánzása az embereket „délibábbá" változtatja; „végül úgy tűnik, mintha minden lehetséges volna, de éppen akkor történik ez, amikor a szakadék elnyelte az Ént". Ellenkező esetben az ember „szinte nem kap levegőt"; vagy fatalistává válik, vagy mindent trivialitásnak érez.[2] Azt hisszük, a mai életnek és a mai művészetnek sincs olyan ismerője, aki ne tudná egy egész sereg példával bizonyítani Kierkegaard e tipológiájának helyességét. Kierkegaard az ilyen helyes megfigyelésekből éleselméjű általánosítással következtetéseket von le, de ez már nem érdekel bennünket; számunkra itt csak az fontos, hogy miként olvassa le a partikuláris ember mai helyzetéből belső elnyomorodását és eltorzulását, és a partikuláris emberben ebből kinövő kétségbeesés vallásos tartósodásában miként látja az istenhez vezető egyedül lehetséges utat.

2. Kierkegaard: Die Krankheit zum Tode. Gesammelte Werke. Jena 1910. 8. köt. 28–37.

A HEGELIANIZMUS FELBOMLÁSA ÉS A FORRADALMI DEMOKRATA IRODALOMKRITIKA

Ludwig Feuerbach és a német irodalom

> ... Németországban tehát a tőkés termelési mód csupán azután jutott el érettségéhez, amikor Franciaországban és Angliában a történelmi harcokban már zajosan megnyilvánult antagonisztikus ellentmondásokra épülő jellege, ugyanakkor a német proletariátus már elméletileg sokkal kidolgozottabb osztálytudattal rendelkezett, mint a német burzsoázia. Ezért mihelyt megjelentek azok a körülmények, melyek között úgy tűnt, hogy egy polgári politikai gazdaságtani tudomány itt lehetővé válik, az már ismét lehetetlenné is vált.
>
> (Marx: *Utószó A tőke második kiadásához*)

Feuerbach hatása a negyvenes évek filozófiai fejlődésére Marx és Engels műveiből eléggé közismert, bár a polgári filozófiatörténészek rendszerint tagadják vagy kisebbíteni próbálják. Lényegesen kevésbé ismert az a komoly hatás, amelyet Feuerbach gondolatai a szűkebb értelemben vett irodalomtörténetre gyakoroltak. A hivatalos polgári irodalomtörténet, noha előszeretettel nevezi magát „szellemtörténet"-nek, többnyire megkerüli ezt a kérdést. Igaz, az olvasó a tudós könyvek „filológiailag pontos" előszavaiból és megjegyzéseiből megtalálhatja a tényszerű adatokra való szükséges hivatkozásokat. Ezalól teljesen érthető okokból csupán Richard Wagner életrajzírói képeznek kivételt, különösen a hírhedt H. St. Chamberlain, aki azt próbálja kimutatni, hogy Feuerbach hatása Wagnerra egyszerűen „félreértés". Tényszerű anyagot lehet találni a Feuerbachról szóló speciális monográfiákban (Levy, Rawidowitsch) és néhány olyan műben, amely kivé-

telt képez a polgári történetírásban (például Mautner: *Az ateizmus története* című művében).

Nem nehéz különválasztani a Feuerbach-kérdés filozófiatörténeti és irodalomtörténeti megközelítését. Feuerbach történelmi szerepe a filozófiai gondolkodás fejlődésében csak néhány év műve. Ez a néhány év fontos, sőt döntő szakaszt jelent a hegelianizmus felbomlásának folyamatában. De a dialektikus materializmus megjelenésével Feuerbach történelmi szerepe véget ért. A további filozófiai harc a dialektikus materializmus konkrét kidolgozásáért messze maga mögött hagyta őt. Feuerbach maga saját legjobb korszakának epigonja lett, és ez szükségszerű volt, mert a materializmus további fejlődése csak a számára elérhetetlen marxi dialektikus materializmus irányában volt objektíve lehetséges. Az 1848-as polgári forradalom összeomlása után a német burzsoázia elkezdi tudatosan kidolgozni a létrejövő „bonapartista monarchiához" való alkalmazkodás ideológiáját; a materializmus elszegényedik a „vulgarizáló házalók", a Vogtok, Büchnerek és társaik kezében, akik közül sokan átmennek III. Napóleon, később pedig Bismarck oldalára; a szubjektív idealista irányzatok, amelyek a negyvenes években lényegtelen, mellékes szerepet játszottak (Johann Jacobi), mindjobban megerősödnek (Schopenhauer, F. A. Lange hatása és a kantiánus filozófia újjáéledése) – egyszóval a német birodalom ideológiai összképe kezd világosan kirajzolódni. Maga Feuerbach egyre inkább a múlt magányos, elfelejtett figurájává válik.

De Feuerbach hatása a német szépirodalomra éppen ennek az átmeneti időszaknak az első szakaszában nyilvánul meg fokozott mértékben. Természetes, hogy a negyvenes években megfigyelhető óriási hatásának tisztán irodalmi nyomai ezekben az években is fellelhetők (Heine: *Atta Troll,* Herwegh versei stb.; sőt Gottfried Keller, ha nyilvánvalóan túlozva is, a feuerbachi eszmék utórezgéseit véli megtalálni Hebbel *Judit*-jában). Feuerbach igazi hatása a szépirodalomra azonban az 1848–1849-es forradalom idején és azt követően kezdődik. Ez a hatás mind egész jellegét, mind pedig végét tekintve, ahogy főképpen Schopenhauer hatásával összekeveredve megszűnt, olyannyira jellemző a német burzsoázia ideológiai fejlődésére az 1848-as forradalomtól a biro-

dalom megalapításáig terjedő időszakban, hogy talán nem lesz érdektelen, ha elemzünk néhány, ebben az összefüggésben jellemző figurát.

I. Gottfried Keller

A XIX. század közepének német irodalmából vitathatatlanul első helyen kell említeni Gottfried Kellert. Először, a megismerkedés Feuerbachhal és filozófiájával (1848–1849 folyamán Heidelbergben), a feuerbachianizmus felé „fordulása" döntő fordulópont volt Keller fejlődésében; másodszor, Keller azon kevés számú irodalmárhoz tartozik, akik mindvégig hűek maradtak Feuerbachhoz, és nem engedtek a polgári német ideológusok felhívásának, hogy térjenek vissza a szubjektív idealizmus útjára. Ez a hűség (amivel kapcsolatban tüstént helyt is kell majd adnunk egy sor fenntartásnak) az akkori német fejlődésben viszonylag ritka jelenség, és okai talán abban rejlenek, hogy Gottfried Keller *svájci* volt. A svájci demokrácia légkörében nőtt fel, amely helyenként még megőrizte „tősgyökeres" jellegét; miután diákéveit letöltötte Németországban, ahol Feuerbach hívévé vált, Keller ismét visszatért hazájába. Az akkori Svájcra bizonyos mértékig áll az, amit Engels Ibsennel kapcsolatban a norvég kispolgári parasztdemokráciáról írt.[1] A kapitalizmus lassúbb behatolása következtében ezekben az országokban a kispolgárság még megőrzött bizonyos szilárdságot, képességet a társadalmi rend kritikájára, önállóságot a politikai és általános világnézeti kérdésekben – tehát azokat a képességeket, amelyek eltűntek a német kispolgárságból, ahogy nőtt gazdasági alávetettsége a virágzó német kapitalizmusnak. Igaz, ennek a körülménynek megvan a fordított oldala is: Keller tematikája, írásainak tartalma és látóköre idővel egyre provinciálisabbá válik. Ez különösen ott látható, ahol megkísérli ábrázolni a kapitalizmus behatolását Svájcba (késői művében, a *Martin Salander*-ben, 1886).

1. Levél Paul Ernsthez 1890. június 5-én. Marx–Engels: Művészetről, irodalomról. Kossuth, 1966. 22–25.

A korabeli német irodalom a múltból az örömtelen „német nyomorúságot" örökölte, amely még nem szenvedett ki, és amelyet nem küszöböltek ki forradalmi úton. Ott, ahol a gazdasági fejlődés egyenesen kényszeríti a német írókat, hogy tematikusan dolgozzák fel a kapitalista társadalom problémáit, műveik a homály, az idealizmus, a megalkuvás bélyegeit viselik magukon (ilyen Gutzkow, Freytag, Spielhagen stb.). Teljesen joggal mondja ezért Engels, hogy a német közgazdasági irodalmat a maga ízléstelenségével, közönségességével, gondolatszegénységével, szószátyárságával és plágiumokban való bőségével csak a német regénynyel lehet összehasonlítani.

Ott, ahol a kapitalizmus győzelme még nem akadályozza az írókat a szabad fejlődésben, ugyanezek a feltételek kedvező talajt teremtenek a provincializmusnak a tematikában és az irodalom általános jellegében. Gondolunk itt Keller mellett a lényegesen kevésbé jelentős Theodor Stormra, aki szintén Németország perifériáján élt.

A fent említett körülmény magyarázza, miért ölti Kellernél a burzsoá forradalmiság, amelynek tartalmához és céljaihoz egész életében hű volt, a provinciális kispolgári erény, a primitív kantondemokrácia jellegét. Ezek a társadalmi keretek határozták meg azt is, hogy mindvégig hű maradhatott Feuerbach tanításához, a polgári forradalom világnézetéhez, és azt is, hogy e világnézethez való minden „hűsége" mellett a feuerbachizmus nála regresszív és nem progresszív irányban alakul át. Igaz, Keller nem tudatosan revideálja vagy alakítja át ezt a tanítást, de éppen Feuerbach gyenge, határozatlan, filozófiailag homályos, nem pedig forradalmi oldalait fejleszti tovább; mindenesetre az arány Kellernél éppen ebben az irányban tolódik el.

Ez az arányeltolódás mindenekelőtt az új világnézet *mindenfajta propagandisztikus jellegének elutasításában nyilvánul meg.* A vallástól való megszabadulás, amelyet Keller Feuerbachnak köszönhet, a szellemileg érett, fejlett emberek *magánügyévé,* valamiféle szabadkőművességgé, lelki patríciussággá válik, amely eleve kizár minden olyan próbálkozást, hogy meggyőzzünk minden embert az új világnézet helyességéről. Keller oly messzire megy ezen az úton, hogy *Zöld Henrik*-jének döntő fejezeteiben, a gróf

kastélyában játszódó jelenetekben megismertet két teljesen ellentétes feuerbachiánus típussal: először az igazi feuerbachiánusokkal, akik megértik Feuerbach filozófiájának arisztokratikus jellegét (a gróf és fogadott lánya), másodszor az új tan vándorló prédikátorával (Peter Hilgus), aki Keller ábrázolásában kellemetlen, tolakodó, ingyenélő és főleg komikus figura. Maga a hős (vagyis Keller) fokozatosan emelkedik ettől a „túlzott neofita hévtől", az ateizmusról való zugpolitikus fecsegéstől a gróf „érettségéig" és még segít is a grófnak megszabadulni Hilgustól, aki kellemetlenné vált neki, mégpedig éppen az ateista propaganda miatt, amelyet a parasztok között folytatott. Csak a *Samuni patikus* második részében kezdi Keller támadni a haldokló Heinrich Heine isten felé való fordulását,[2] de jellemző módon könnyen lemond ennek publikálásáról; a poéma csak harminc év múlva jelenik meg verseskötetében (1886-ban), amikor már nem lehet komoly hatása.

Így értelmezve a feuerbachianizmus általános türelmetlenséggé fajul, mégpedig Kellernél éppen az „emberileg hiteles" vallásossággal szemben. A XVIII. században talán még forradalminak számított annak hirdetése, hogy az ember erkölcsössége nem függ a vallástól, hogy lehet valaki ateista, és ugyanakkor erkölcsös, de amikor egy évszázaddal később Keller kijelenti, hogy a vallásos meggyőződés egyáltalán nem befolyásolja az ember magatartását (a gróf a *Zöld Henrik*-hez írt leveleiben és maga Keller is levelezésében), akkor már az eredeti ateizmus meggyengüléséről van szó. Feuerbach mélységesen meg volt győződve róla, hogy az általa meghirdetett új filozófiával *minden tekintetben új korszak kezdődik az emberiség történetében.* Igaz, idealista lévén a történelmi kérdésekben, a korszakok megkülönböztető jegyének a vallást tartotta. De az a fordulat, amelyet az ügy Kellernél magára ölt – a vallási probléma átalakulása tisztán elméleti kérdéssé, és méghozzá olyan részkérdéssé, amelynek ilyen vagy olyan irányban való megoldása, még az egyes egyén magatartására sincs semmilyen hatással –, elveszi a feuerbachi tanítás polgári-forradalmi élét, kispolgári szintre süllyeszti Feuerbachnak azt a vonását, amely minden korlátja ellenére mégis a XVII–XVIII. századi nagy materia-

2. A Romanzero utószava, 1851.

listák méltó utódjává teszi őt. Ennek egyáltalán nem mond ellent az a tény, hogy hőseinek ábrázolásában Keller gyakran – ösztönösen – materialistább, mint tanítója, amennyiben a valóságban hőseinek „erkölcsiségét" gyakorlati magatartásukból, született adottságaik és objektív társadalmi életfeltételeik kölcsönhatásából vezeti le. Általában azonban Feuerbach nagy felhívása a negyvenes években (ha sok idealista zavarosság is volt ebben a felhívásban, mégis a forradalom hírnöke volt) Kellernél rezignáltságnak adja át a helyét: a polgári-demokratikus ideológiát szkepticizmus váltja fel.

II. Hermann Hettner

A feuerbachi filozófia hanyatlásának előkészítője azonban maga Feuerbach volt. Ismeretes egyoldalú, kizárólagos érdeklődése az elvont-ismeretelméleti és vallási problémák iránt, szemben a korábbi materialistákkal, akiknél e problémák nincsenek elszakítva a korabeli társadalom elleni harctól. De ez korántsem pusztán Feuerbach egyéni vonása. Nem, a negyvenes évek Németországában az egész társadalmi helyzetnek oda kellett vezetnie, hogy a polgári gondolkozás a forradalom küszöbén megrekedt az általános világnézeti kérdéseknél vagy az elvont politikai elméleteknél. Az a feladat, hogy a filozófiát közelebb vigyék az élethez, a proletariátus teoretikusaira, Marxra és Engelsre maradt, akik többek között éppen a Feuerbach ellen folytatott harcban, a feuerbachi nézetek kritikáján és legyőzésén keresztül jutottak el a természet és a társadalom dialektikus-materialista szemléletéig.

A német burzsoázia elkésett fellépése az osztályharcok porondján azzal a következménnyel járt, hogy Németországban a politikai gazdaságtannak és a társadalmi tanoknak realisztikus, polgári-forradalmi feldolgozása nem született meg. Bármilyen problematikus is volt a későbbi „szociológia" Angliában – az utilitárius iskolától Spencerig – és Franciaországban – Comte-tól Taine-ig és Guyot-ig –, mégis a német burzsoázia fejlődésére igen jellemző, hogy *még ilyen* „szociológiát" sem tudott létrehozni. Az általános világnézeti kérdésekben a legbaloldalibb polgári állás-

pontot képviselő Feuerbach is csak egy elvont magyarázatig jutott el, ami a valóságra való alkalmazásnál szükségképpen idealizmushoz vezet. Feuerbach materialista ismeretelméleti tendenciái nagyon hamar elszürkültek Hermann Hettnernél, a „szociológiai" történetírás és esztétika legnagyobb képviselőjénél, hasonlóan ahhoz, ahogy Feuerbach ateista elvei elhomályosodtak Keller szépirodalmi tevékenységében.

Hettner mint Feuerbach tanainak nyílt védelmezője lép fel. Mint a heidelbergi egyetem docense összekötő kapocs volt Feuerbach és Keller között. Művészetfilozófiája, amelynek központi kategóriája az *érzékiség*, és amely minden spekulatív esztétika ellen (nemcsak Hegel, de Ruge és Vischer ellen is) fellép, harca az idealista formaesztétika ellen, amellyel kortársainak többsége egyetért, a feuerbachi nézetek konkretizálását jelentik ezen a téren.

Maga Feuerbach csak ritkán beszél az esztétikáról, de esztétikai nézeteinek alapvonalai nagyon világosan kirajzolódnak megjegyzéseiből. *„De a művészet tárgya . . . a látásnak, a hallásnak, a tapintásnak a tárgya . . .* A művészet érzékileg ábrázolja az igazságot."[3] Az „érzéki tevékenység" megértésének hiánya Feuerbachnál, társadalmi tanainak idealista tendenciái az esztétikában is jól láthatóan jelentkeznek.

Az érzéki mozzanat hangsúlyozása a művészetben valóban önmagában teljesen helyes és az idealizmus elleni harcban nagyon hasznos, de Feuerbachnál túlzottan elvont marad. Ott, ahol Feuerbach konkretizálni próbálja nézeteit, nem tesz mást, mint hogy felületesebb, történelmileg kevésbé megalapozott formában megismétli a hegeli elméletet a görög művészet fölényéről és a keresztény tökéletlenségéről. „A művészet abból az érzésből fakad, hogy az evilági élet az igazi élet, a *véges a végtelen* – a lelkesedésből egy *meghatározott* valóságos lény iránt, amely a *legfőbb*, az *isteni lény*. A keresztény monoteizmus nem tartalmazza a *művészi* és *tudományos műveltség semmineműelvét*. Csak a politeizmus, az úgynevezett *bálványimádás* a *művészet és tudomány* forrása. A görögök csak azáltal emelkedtek a plasztikus művészet tö-

3. A jövő filozófiájának alapelvei. 39. Válogatott filozófiai művei. Akadémiai, 1951. 247.

kéletességére, mivel feltétlenül és aggálytalanul az emberi alakot tartották a legfőbb alaknak, az istenség alakjának. A keresztények csak akkor értek el a költészethez, *amikor a keresztény teológiát gyakorlatilag* megtagadták, s a *női* lényeget *isteni* lényegként tisztelték."[4]

Mind e történelmi kitérőben, mind a vallás és a költészet elhatárolásában Feuerbach helyes eredményhez jut, amely azonban a szenzualista indokolás ellenére nem emelkedik a klasszikus filozófia már elért eredményei fölé; a gondolat absztrakt megfogalmazása nem segíti elő további kidolgozását a vallás és a költészet társadalmi feltételezettségén alapuló materialista felfogás szellemében. Feuerbach visszautasítja azt a vádat, hogy a vallással együtt megszünteti a költészetet is. „Én nem szüntetem meg – írja – a vallást, nem szüntetem meg a vallás szubjektív, vagyis emberi elemeit és alapjait, az érzelmet és a fantáziát, azt a törekvést, hogy objektivizáljuk és perszonifikáljuk a belső lelki életet, ami már a nyelv és az affektus lényegében benne van, a természet emberivé tételének szükségletét, de úgy, ahogy ez megfelel a természet lényegének, amit a természettudomány tár fel számunkra, nem szüntetem meg azt a szükségletet, hogy a természetet vallási-filozófiai-költői szemlélet tárgyává tegyük ... Nemcsak a művészetet, a költészetet, a fantáziát nem szüntetem meg, de a vallást is csak *annyiban* szüntetem meg, amennyiben *nem* költészet, hanem közönséges próza ... A vallás – költészet. Igen, költészet, de azzal a különbséggel, hogy a művészet annak is adja ki teremtményeit, amik – a művészet teremtményeinek, a vallás pedig *valóságos* lényeknek tünteti fel teremtményeit." *(Előadások a vallás lényegéről.)* Lenin nagyszerűen összegezi e gondolatmenet lényegét: „A művészet nem kívánja, hogy alkotásait valóságnak tekintsük."[5] Lenin éppen a helyes mozzanatot emelte ki Feuerbach gondolatmenetéből. Ez azért is fontos, mert Feuerbach lenini kritikája, amely Marx és Engels kritikai gondolatainak továbbfejlesztése, világosan rámutat a feuerbachi történelemszemlélet hiányosságaira, és teljes joggal csak „a történelmi materializmus csíráját" ismeri el benne.[6]

4. Feuerbach: Előzetes tézisek a filozófia reformjához. I. m. 189.
5. Lenin: Filozófiai füzetek. 1954. 52.
6. Uo.

Amikor Feuerbach a valóságos, fizikai, érzéki ember valóságos szükségleteire próbálja visszavezetni a művészetet, az első lépést teszi az idealista esztétika túlhaladásának útján. A művészi alkotás „nem-valóságos" jellegének hangsúlyozásával megpróbálja megőrizni a klasszikus filozófia (Hegel esztétikai „illúzió"-elmélete) örökségét, megkísérli túlhaladni a tisztán mechanikus materializmust. Ez a próbálkozás azonban nem képes túllépni a feuerbachi filozófia korlátain. Hajótörést szenved, mert „Ahol Feuerbach materialista, ott a történelem nem szerepel nála, ahol pedig a történelmet tekintetbe veszi, ott nem materialista."[7] „Nem látja, hogy az őt körülvevő érzéki világ nem közvetlenül öröktől fogva adott, önmagával mindig egyenlő dolog, hanem az iparkodás (Industrie) és a társadalmi állapot terméke ... Még a legegyszerűbb »érzéki bizonyosság« tárgyai is csak a társadalmi fejlődés, az ipari és a kereskedelmi érintkezés által adottak számára."[8]

Vegyük Feuerbach fent idézett álláspontját a vallás és a művészet különbségéről – ami tisztán ismeretelméleti szempontból helyes –, és meggyőződhetünk arról: milyen meglepően találóak Marx, Engels és Lenin Feuerbachhal kapcsolatos kritikai megjegyzései. A „vallás emberi elemeit és alapjait", amelyeket azonosít a művészet alapjaival, Feuerbach valóban az „érzelemben és fantáziában" látja. Ugyanakkor „az a törekvés, hogy objektiváljuk és perszonifikáljuk a belső lelki életet, ami már a nyelv és az affektus lényegében benne van", történelemfeletti, természeti tényező nála. Feuerbach itt arról feledkezik meg, hogy az úgynevezett természeti alap – az adott esetben a nyelv és az affektus – a társadalmi fejlődés szüntelenül változó terméke, és hogy magát az objektiválási és perszonifikálási törekvést a társadalmi-történelmi feltételek szülik, változtatják formáját és tartalmát, tehát e törekvés messzemenően nem tisztán természeti. A vallás és általában a társadalmi ideológia feuerbachi kritikájának a marxizmus megalapítói által többször említett korlátai ily módon Feuerbach esztétikájában is megnyilvánulnak.

Ezért, amikor Hettner megkísérelte, hogy Feuerbach általános

7. Marx–Engels Művei 3. köt. 28.
8. I. m. 3. köt. 26, k.

filozófiai nézetei (és – természetesen – elszórtan megtalálható esztétikai tárgyú megjegyzései) alapján felépítse esztétikáját és irodalomtörténetét, e terv konkrét kidolgozásánál mindaz, ami tisztázatlan maradt magánál Feuerbachnál, tanítványánál elkerülhetetlenül éles ellentmondások formájában jelentkezett. Annál is inkább, mert a materialista világnézeti elemek Hettnernél kezdettől fogva nem olyan egyértelműek, mint Feuerbachnál, és hozzá képest vulgarizáltak. Az antropológiai elven kívül Hettner főleg az empirikus szenzualizmust kölcsönözte tanítójától. De ez egyedül még ahhoz is kevés, hogy megmaradjon a feuerbachi álláspontón, nem is beszélve annak továbbfejlesztéséről.

Az a körülmény, hogy az érzékletekből indulunk ki, az érzékleteket, az érzéki felfogást, az érzéki tapasztalatot a megismerés forrásának és kiindulópontjának tekintjük, még egyáltalán nem biztosítja, hogy a materializmus oldalán állunk. „A szolipszista, vagyis a szubjektív idealista és a materialista egyaránt vallhatja, hogy tudásunk az érzetekből ered. Berkeley is, Diderot is Lockeból indult ki."[9]

Hettner nem találhatott magának szilárd támaszt Feuerbach filozófiájában, és fiatalkora materializmus iránti szimpátiái ellenére (a Moleschott-tal való barátság), még az általános materialista álláspontot sem tudta megőrizni a saját területén. Ez a legszorosabb összefüggésben volt avval, hogy bár Hettner 1848 előtt a társadalmi mozgalom baloldali polgári szárnyához tartozott, és határozottan együttérzett a forradalommal, mégis igen távol állt attól, hogy aktívan részt vegyen benne, és valóban megértse problémáit.

Maga Feuerbach sem értette meg a forradalom problémáit: „Feuerbach nem értette meg a 48-as forradalmakat" – mondta Lenin.[10] Feuerbach hiányosságait Hettner semmiképpen sem pótolhatta, amikor filozófiáját a művészetelméletre alkalmazta, s így e filozófia negatív vonásai nála még világosabban kiütköznek. Feuerbach filozófiájának idealista oldala Hettnernél a szenzualista, pszichológiai pozitivizmus jellegét ölti, amely az első idők-

9. Lenin: Materializmus és empiriokriticizmus. Összes Művei. 18. köt. 1964. 112.

10. Lenin: Filozófiai füzetek. 43.

ben a materialista világnézet felé hajlik, de a későbbiekben mindinkább eltávolodik attól.

A hettneri művészetfilozófia ellentmondásos és eklektikus alapvetésében a korabeli német burzsoázia tényleges helyzetének ellentmondásai tükröződnek: egyfelől növekvő gazdasági hatalma és ezzel együtt fokozódó önbizalma és hajlama arra, hogy ideológiailag megszabaduljon a német gondolkodás áporodott levegőjétől – másfelől pedig a félelem az ellentmondások forradalmi úton való megoldásától, a növekvő hajlandóság arra, hogy megbékéljen a „bonapartista monarchiával", a nemzeti egység kérdésének Bismarck-féle megoldásával. Ilyen körülmények között leszűkül a materializmus alkalmazásának tere, módszere vulgarizálódik, és nem fejlődik tovább. Ott, ahol különösen nyilvánvaló a vulgármaterializmus ki nem elégítő volta, a klasszikus filozófiától kölcsönzött elemek pótolják a hiányt, de ezek is pozitivista módra vulgarizálódnak, és meg vannak fosztva dialektikus jellegüktől. Hettner pozitivizmusa egyesíti a liberális, mérsékelt „materializmust" a liberálisan elsekélyesített idealista dialektikával.

Hettner nem képes arra, hogy levonja Feuerbachból azokat az irodalmi-kritikai következtetéseket, amelyeket a XVIII. században Diderot a saját materialista premisszáiból le tudott vonni: nem képes arra, hogy felállítsa a bátor és semmitől vissza nem riadó realizmus követelményét. Igaz, az irodalomelmélet és -történet terén Hettner azok közé az írók közé tartozik, akik viszonylag legjobban megértették a XVIII. századi nagy angol–francia realizmust. *A modern dráma* című könyvében (1852) is a polgári-demokratikus dráma védelmezőjeként lép fel, és kiáll a mellett az önmagában helyes nézet mellett, hogy a kor polgári drámája történelmibb, mint a tulajdonképpeni történelmi dráma (akadémiai értelemben). Ám azonnal le is gyengíti álláspontját. A dráma legalacsonyabb formája nála az, amelynek középpontjában a „viszonyok", az anyagi lét, vagy ahogy ő fejezi ki magát, „a világhelyzet, az idő fogalmai, az erkölcsök" állnak. Efölött helyezkednek el a szenvedélyek drámái, legfelül pedig az eszmék drámái. Ezek után nem lehet csodálkozni azon, hogy Hettner korábban lelkesedéssel fogadta Richard Wagner könyvét, *A jövő művészeté*-t,

amelyben, mint majd látni fogjuk, Feuerbach antropológiája még jobban el van szakítva a materialista alapoktól.

Miközben Hettner magasztalja „az eszmék drámáját", egészen közel kerül kora liberális irodalomelméletéhez, „az idealizmus és realizmus szintéziséhez", a „közvetett idealizáció" elméletéhez (Friedrich Theodor Vischer). A „Shakespeare klasszikus szellemében megtisztított" eszmény az a pont, ahol Hettner a korabeli német drámaíróval, Hebbellel érintkezik. A valóság reprodukálása és „az eszme megjelenítése" közötti ingadozás ily módon az utóbbi győzelmével végződik, bár ezt nem viszi végig teljes következetességgel.

Hettner véleménye ezzel kapcsolatban az antikvitásról a klasszikus német esztétika örökségének kettős továbbfejlesztését jelenti. Kettős továbbfejlesztésről van szó, mivel bár az érzéki, materiális mozzanat szerepel nála, és hangsúlyozottabb, mint a klasszikusoknál, mégis mindinkább eltűnik az osztályharc állampolgári eleme, eltűnik a „citoyen", amely Rousseau-nál, a festő Davidnál vagy az ifjú Hegelnél az antik görög eszmény mögött rejtőzött, és puszta akadémikus „szépséggé" válik. A materiális mozzanat így még kevésbé függ össze a társadalmi valósággal, mint Rousseau-nál vagy Hegelnél. Legjobb esetben a művészet technikailag felhasznált „anyaga" lehet. Hettner az összekötő láncszem az idős Rumor és a technikai forma teoretikusa, Gottfried Semper között.

Ugyanez a kettősség jellemző Hettner irodalomtörténeti felfogására is. Mint Feuerbach méltó tanítványa, harcot folytat a korabeli reakciós ideológia ellen (pl. A romantikáról szóló könyvében, 1850). Legnagyobb munkája, *A XVIII. század irodalmának története,* eredetileg szintén polemikus műnek készült. „Feladatom rehabilitálni a felvilágosodás filozófiáját, amely kegyvesztett lett" – írja Kellernek (1863. március 14-én). De már abban is a Feuerbach-tanítvány jellemző sajátossága nyilvánul meg, hogy Hettner szerint a felvilágosodás a klasszikus német irodalomban éri el tetőpontját. Hettner nem tudja megtalálni a német klasszikus irodalomban azt a pontot, amely révén az valóban, idealizmusa ellenére, a XVIII. századi mechanikus materializmus fölé emelkedett: nem látja meg benne a dialektikus módszer kifejlődését. A német

klasszicizmusnak a felvilágosodás kulminációs pontjaként való ábrázolása Hettnernél az idealizmus győzelmévé alakul a materializmus felett. A materializmus tudománytalanságát Hettner éppen annak leghatározottabb képviselőinél próbálja bebizonyítani: Diderot-nál, Holbachnál és Helvetiusnál. Igaz, Hettner védelmébe veszi a materializmust azokkal szemben, akik a legdurvábban becsmérlik, de ezt a védelmet néha olyan egyoldalú kritika kíséri, amely felér a maga vakságában magával a rágalmazó szidalmazással.

Ugyancsak érdekes, hogy Hettner bírálja a régi materializmus erkölcstanát, és attól teszi függővé a materializmus életképességét, hogy ki tudott-e dolgozni erkölcstant. De Hettner itt nem tesz mást, mint hogy olyan formában, amely még távolabb esik a következetes materializmustól, megismétli Feuerbach kétségeit: „A kiindulópontokban teljesen egyetértek a materialistákkal, de a további következtetésekben nem."

E kiindulópont következtében Hettner nagy irodalomtörténeti tanulmányai *(A romantikus iskoláról, A XVIII. század irodalmának története)* elvtelenekké válnak. Ez azért nem zavaró, mert a témaválasztásnál Hettner a haladó polgár helyes osztályösztönéből indult ki, és ennyiben méltó tanítványa Feuerbachnak. De alapvető eszméiben kettősség uralkodik. Nem ismeri annak az irodalomtörténetnek társadalmi-gazdasági alapjait, amelyet tárgyal, s így nem látja belső összefüggéseit az osztályharccal; a történelmi folyamat periodizációját igen felületes módon, külsődleges-politikai jegyek alapján végezte el. És mivel Feuerbach ismeretelméletének materialista tendenciáját nem tudta *továbbfejleszteni* az irodalomelmélet terén, elkerülhetetlen volt, hogy *gyengítse* ezt a tendenciát. A polgári ideológia fejlődéséről rajzolt képben minden árnyalat éppen legradikálisabb harcosainak rovására tolódik el: a XVIII. századi francia materialisták jellemzése e nagy munka leghibásabb és legzavarosabb része. Feuerbach e szubjektíve becsületes tanítványa, tanításainak propagandistája, szintén többé-kevésbé lapos és mérsékelt pozitivizmust csinál a feuerbachizmusból, idealista szofisztikus színezettel.

Hettnerről beszélve csak látszólag tértünk el témánktól. Hettnert egész életében szoros barátság fűzte Kellerhez. Kettejük belső fejlődése bizonyos hasonlóságot mutat (ha bizonyos fenntartásokkal is, tekintettel Keller svájci kispolgáriságának speciális körülményére). Fentebb Kellerről szólva rámutattunk valláskritikájának ezoterikus és elvont jellegére. De itt valami lényegesebb is lappang. Egy beszélgetésben Feuerbachról, amely Keller *Zöld Henrik*-jében található, rövid, de igen érdekes és rendkívül jellemző párhuzamot von Feuerbach és a német misztikus Angelus Silesius között. A gróf ez utóbbinak a verseit olvassa, és megjegyzi. „Úgy tűnik, mintha itt Ludwig Feuerbach beszélne hozzánk... Mindez olyan benyomást kelt, hogy élne csak a jó Angelus napjainkban, és lenne csak egy kicsit más sorsa, e nagy istenbe révedő ugyanolyan nagy és ihletett filozófusa lenne korunknak."

Ahhoz, hogy tisztázhassuk ezt a Keller szempontjából nyilvánvalóan nagyon fontos gondolatot, idéznünk kell Angelus Silesius sorait (amelyeket a gróf felolvas az idézett beszélgetésben):

> Mint Isten: nagy vagyok, s ő kicsiny, ahogy én,
> Nem lehetek alul, s ő nem nőhet fölém,
> Tudom, hogy nélkülem Isten tovább nem élhet,
> Ha én elpusztulok, őt hagyja el a lélek.[11]
>
> *(Tandori Dezső fordítása)*

Ezután Keller személyesen mond kritikát Angelus Silesiusról. A kritika nem e versek misztikus tartalma ellen irányul, amelyet – éppen ellenkezőleg – úgy tekint, mint előkészítő történelmi lépcsőfokot Feuerbach felé, hanem „a lángoló miszticizmusban egybevegyülő frivolság és szellemeskedés" ellen. Rendkívül jellemző, hogy Keller Angelus Silesiusszal szemben a „tragikusan komoly istenimádót", boldog Augustinust hozza fel.

11. Ich bin so gross, als Gott. Er ist als ich so klein,
Er kann nicht über mich, ich unter ihm nicht sein,
Ich weiss, dass ohne mich Gott nicht ein Nu kann leben.
Werd ich zunicht, Er muss von Not den Geist aufgeben.

Világos, hogy itt a feuerbachi materializmustól való bizonyos eltávolodással állunk szemben. Keller tanítójának egész rendszeréből kiemeli az antropológiai elvet, és uralkodó mozzanattá teszi, amivel ignorálja a materialista filozófia legdöntőbb kérdését, vagyis azt a kérdést, hogy a lét határozza-e meg a tudatot, vagy a tudat a létet, amit maga Feuerbach is egyértelműen megfogalmaz, különösen *A jövő filozófiájá*-ban. Hogy itt nem „költői effektusról", hanem Keller világnézetének meghatározott vonásáról van szó, az egész irodalmi tevékenységéből kitűnik.

Keller realista tendenciájú író, és nem veszti el a lába alól a társadalmi valóság talaját még akkor sem, amikor romantikus, mesei témákat dolgoz fel. Az *Elveszett kacagás* című novellájában (*Seldwylai emberek* című ciklus) talán még jobban látható ez a tendencia, mint a *Zöld Henrik*-ben. Ebben a Keller szerint értelmezett feuerbachianizmus áll szemben erős politikai éllel egyrészt mindenfajta misztikus szektássággal, másrészt a panteizmus és a vallás közötti, esztétikai álarcba öltözött kompromisszummal. De ennek a vitának nagyon sajátos vonásai vannak. Először az, hogy a novella hőse, az ateista, leginkább a két öreg, őszintén hívő kereszténnyel tud megegyezni. Másodszor az, hogy a többi vallási ideológia tagadása Kellernél agnosztikus színezetet kap.

Így például a novella hőse ezt mondja a panteisztikus beállítottságú papnak: „Egyszerűen arról van szó, hogy nem lehet olyan dolgok tanítására katedrát létrehozni, amikre senki nem taníthat másokat, aki igaznak és becsületesnek tartja magát . . ." Ugyanez a feuerbachiánus így fogalmazza meg tulajdon világnézetét: „Én azt hiszem, tulajdonképpen maradt bennem valamennyi istenfélelem, mert nem tudok arcátlan lenni a sorssal és az élettel szemben. Azt hiszem, nem kívánhatom, hogy feltétlenül mindig csak a jó létezzék, de félek attól, hogy idővel valami rossz is történhet, bár remélem, hogy végül minden jóra fordul. És eközben bármit is teszek, mindig az egész világot látom magam előtt, mindig olyan érzésem van, mintha mindenki tudna mindenről, és egyetlen ember sem rejtheti el gondolatait és tetteit, nem titkolhatja el a világ elől kedve szerint ostobaságait és hibáit. Vannak, akik már születésüktől fogva ilyen beállítottságúak, függetlenül a vallás tanításaitól. És általában éppen a legodaadóbb harcosai a hitnek,

a fanatikusok, rendszerint egyáltalán nem félik az Istent. Különben nem élnének és cselekednének úgy, mint ahogy cselekszenek." És ez a beismerés azzal fejeződik be, hogy türelmességre szólít fel; a novella hőse befejezésül emlékeztet „a világmindenség mérhetetlenül nagy köztársaságára", és idézi az evangéliumi szavakat: „Atyám házának sok lakója van".

Érdemes végigkövetni Keller álláspontját a kezdetektől a végkövetkeztetésekig. Látható, hogyan távolodik el tudatosan vagy nem tudatosan Feuerbach materialista filozófiájától. De ugyancsak látható, hogy ennél az eltávolodásnál teljes joggal támaszkodhatott bizonyos Feuerbachnál megtalálható eszmei tendenciákra. Mindenekelőtt, ahogy Engels később nagyon nyomatékosan kiemelte, Feuerbach maga úgy jellemzi álláspontját, mint *vallásos* szemléletet. Ezt mondja Feuerbach: „A régi filozófia nem pótolhatja a vallást; filozófia volt, de nem volt vallás; vallás nélküli filozófia... Ha a filozófia a vallást akarja pótolni, akkor a filozófiának mint filozófiának *vallássá* kell lennie, akkor megfelelő formában fel kell vennie magába azt, ami a vallás lényegét alkotja, amiben a vallás fölötte áll a filozófiának."[12]

Vannak természetesen Feuerbachnál más helyek is, ahol vitatkozik ezzel a nézettel, mint „a szavakkal való visszaéléssel"[13], de ezzel együtt nem tudott megszabadulni a vallási terminológiától. És mint a terminológiai kérdéseknél mindig, ez egyáltalán nem véletlen, minthogy a „vallásos ateizmus", mint tendencia, Feuerbach antropologizmusában rejlik. Érdekes, hogy Feuerbach a *Spiritualizmus és materializmus* című későbbi művében (1866) külön fejezetet szentel „a német materializmus vallási eredete" kérdésének. Ebben a fejezetben abból a tényből például, hogy Luther fia nem teológus volt, hanem orvos, a legfantasztikusabb következtetéseket vonja le. De bármi is indította őt e tézis kimondásánál, maga a tézis a tőle megszokott világossággal és pontossággal van megfogalmazva.

A reformációnak ez a felfogása nem más, mint a késői Hegel

12. Feuerbach: A filozófia reformjának szükségessége. Válogatott filozófiai művei. 181.

13. Például A vallás lényege c. művében. Werke. Leipzig 1849. 8. köt. 275.

történelemfilozófiájának egyszerű átdolgozása a kétes értékű antropologizmus irányában. E szerint az álláspont szerint a németek már a reformáció időszakában túljutottak 1789-en, méghozzá mélyrehatóbban, mint a franciák, mivel náluk a fordulat maradéktalanul végbement, magába foglalta a vallás területét is.

Feuerbach szemmel láthatólag ezt a sémát próbálta alkalmazni a német materializmus történetére, jóllehet saját filozófiájának alapvonala Holbachot, Helvetiust, Lamettrie-t újítja fel. És ahogy Hegelnél, ugyanúgy Feuerbachnál is kifejezésre jut az az óhaj, hogy a polgári forradalom vívmányai forradalom nélkül valósuljanak meg. Hiba lenne azt gondolni, hogy ez Feuerbachnál rezignáció eredménye élete alkonyán. Ugyanez az álláspont található meg – nyomatékosabban – már ifjúkori művében, *Az új filozófia története*-ben (1833). Ezt ismétli meg legfőbb vallásfilozófiai művében, *A kereszténység lényegé*-ben. Ebben a materialista filozófiát az irracionalizmushoz közelítve ezt írja: „A természetben levő sötét elem azonban ellentétben az intelligenciával az irracionális, a materiális, a tulajdonképpeni természet. E tanítás egyszerű értelme tehát: a természet, az anyag az intelligenciából nem magyarázható és nem vezethető le; sőt, inkább alapja az intelligenciának; alapja a személyiségnek anélkül, hogy neki magának külön alapja lenne; a szellem a természet nélkül pusztán a gondolatban létezik; a tudat csak a természetből alakul ki... A misztikusnak ugyanazokkal a tárgyakkal van dolga, mint az egyszerűen gondolkodó, öntudatos embernek: de a valóságos tárgy a misztikus számára *nem a tárgy mint olyan,* hanem, mint egy *elképzelt* tárgy, és ezért számára az *elképzelt* tárgy a *valóságos* tárgy."[14]

Feuerbach e gondolataiban materializmusának erős és gyenge oldalai elválaszthatatlanul össze vannak fonódva. Feuerbach itt úgy próbálja felfogni a vallásos világnézetet, mint a *valóság* torz képmását, a vallást és a miszticizmust történelmileg próbálja szemlélni. De éppen ott, ahol túl akar lépni materializmusának történelmietlenségén, a fejlődés vulgáris felfogásán, és mintegy gyanítani kezdi a kultúra fejlődésének egyenlőtlen voltát – éppen ott bizonyul a leggyengébbnek. Képtelen lévén eligazodni az ideoló-

14. Feuerbach: A kereszténység lényege. Akadémiai, 1961. 126. k.

gia felszínen nem látható okai között, megmarad az idealizmus álláspontján. Nem tudja az általa bírált tendenciáktól úgy elhatárolni magát, hogy az abban levő misztikus elemek ne hatoljanak be az ő gondolkodásába is. Innen van az, hogy az anyagit mint irracionálist határozza meg (*A kereszténység lényegé*-ből vett idézetben). Mindez magasabb fokon megismétlődik Gottfried Kellernél. A materializmus megalapozása mindaddig elégtelen marad, amíg a vallás eredetének materialista magyarázata nem nyúlik vissza egészen a vallás társadalmi gyökeréig. De a vallási elképzelések társadalmi eredetének megértéséhez el kell jutni odáig, hogy a kapitalizmust, mint a társadalom fejlődésének *múló korszakát* fogjuk fel (lásd *A tőke* fetisizmusról szóló fejezetében a vallás magyarázatát). Ennek megértése egyenlő a burzsoáziával való (akárcsak ideológiai) szakítással. Nem véletlen, hogy még olyan haladó polgári ideológusok is, mint Feuerbach (Kellerről nem is beszélve), megtorpantak ez előtt. És hosszadalmas magyarázat nélkül is érthető, hogy a „régi materializmus" hiányosságai miért *éppen ebben az időszakban* vezettek szükségképpen a vallásos színezetű ateizmushoz.

A régi materialisták az osztályharcnak olyan időszakában éltek, amikor a burzsoázia még valóban az önkényuralom és a feudalizmus elleni *általános* forradalom (ezen belül a plebejus, proletár, félproletár, kispolgári rétegek forradalmi mozgalmának is) vezetője volt. A polgári társadalom határain való időnkénti túltekintés akkor még nem volt olyan veszélyes, mint amilyenné később vált, amikor a proletariátus „magábanvaló" osztályból „magáértvaló" osztállyá vált. Másodszor pedig a kapitalista társadalom alapvető ellentmondásai a régi materialisták idejében még távolról sem voltak olyan kifejezettek és jól láthatóak, mint Feuerbach idejében. A régi materialista nyugodtan lehetett merkantilista, fiziokrata vagy Adam Smith követője, anélkül hogy ezáltal egy apologetikus harmonizmus veszélyének lett volna kitéve.

Egészen más helyzetben volt Feuerbach és még inkább hívei. Annak következményeként, hogy a gazdasági kérdések kívül maradtak érdeklődési körükön, és a problémákat csupán ismeretelméleti, vallásfilozófiai stb. vetületükben vetették fel, viszonyuk a gazdasági struktúrához, a kapitalizmus gazdasági kategóriáihoz

szükségképpen eleve *kritikátlan* maradt. Ez az elvontság a teoretikus kérdésfeltevésben a gyakorlattól távol viszi Feuerbach fejtegetéseit, amelyek gyakran gyanús közelségbe kerülnek a „harmóniát", az ellentmondások és konfliktusok túlvilági megoldását hirdető elméletekkel. Így például ezt írja: *„Ami a lényegem, az a létem...* Csak az emberi életben különül el, de csakis kivételesen rendellenes, szerencsétlen esetekben lét és lényeg – csak itt fordul elő, hogy az embernek nem ott van a lényege, ahol a léte... De minden lény – természetellenes esetek kivételével – szívesen van ott, ahol van, és szívesen az, ami..."[15]

E hellyel kapcsolatban írta Engels egy nemrégen publikált töredékben: „Szép dicsőítő beszéd a fennállóra. Természetellenes esetek, kisszámú, abnormis eset kivételével szívesen vagy hétesztendős korodban ajtónyitogató egy szénbányában, tizennégy órát egyedül a sötétben, és minthogy ez a léted, ez a lényeged is... Az a lényeged, hogy be légy sorolva egy munkaág alá."[16]

Ez a „harmonikus" ismeretelmélet a legszembetűnőbben Feuerbach azon híveinél jelentkezik, akik csatlakozni próbáltak a születőfélben levő munkásmozgalomhoz, az „igazi szocialistákhoz". Lét és lényeg közvetlen egysége náluk mint élvezet és munka, termelés és fogyasztás közvetlen egysége jelentkezik, amelynek következtében ezek a leglaposabb vulgáris közgazdaságtan hirdetői lesznek, amely írásaikban eklektikusan keveredik egy moralizáló utópista szocializmussal.[17]

Ily módon már Feuerbachnál magánál megmutatkozik, hogy nem emelkedik a polgári társadalom álláspontja fölé. Ezért nem tudja teljesen megoldani azokat a problémákat, amelyek megoldásához nélkülözhetetlen a társadalmi alapok konkrét materialista megértése.

Ilyen jellegű probléma a vallás gyökereinek kérdése is, mivel a modern kapitalista országokban a gyökerek elsősorban társadalmi jellegűek. A létbizonytalanság, a látszólag teljes kiszolgáltatottság

15. Feuerbach: A jövő filozófiájának alapelvei. 235.

16. Engels: Feuerbach. MEM. 3. köt. 548.

17. Lásd például A német ideológiában Karl Grün: „Die soziale Bewegung in Frankreich und Belgien". MEM. 3. köt. 483. k.

a kapitalizmus vak erőivel szemben, amiben Lenin jogosan látta a vallás társadalmi gyökereit, egyre erősebben érződik. E vak erők működésének elméleti megértése csak a proletariátus álláspontjáról lehetséges. Így azoknak a polgári gondolkodóknak és költőknek a világnézetében, akik nem tudnak határozottan szakítani osztályukkal, és csatlakozni a proletariátushoz, ugyanakkor nem akarnak tudatosan engedményeket tenni a reakciónak, elkerülhetetlenül homályos és tisztázatlan pontok jönnek létre. Igaz, hogy a vallás minden történelmileg létrejött formáját tagadják, de mivel a vallás anyagi-társadalmi okait nem tárták fel, a vallás ebből eredő mítoszteremtő ereje továbbra is hat bennük. A helyes – és bizonyos határig helyesen megindokolt – ateista tartalom (tudatosan vagy nem tudatosan, következetesen vagy nem következetesen) vallási formában jelentkezik. Engels Feuerbach „vallásosságát" bírálva Louis Blanc híveit hozza fel. „Ugyanúgy beszéltek a negyvenes években a Louis Blanc irányzatához tartozó párizsi reformisták, akik az embert vallás nélkül szintén csak szörnyetegnek tudták elképzelni, s azt mondták nekünk: »Donc, l'athéisme c'est votre religion!«"[18]

De az, ami Feuerbachnál rejtett áramlat volt csupán, Kellernél dominálóvá válik, és mindjobban háttérbe szorítja a Feuerbachnál uralkodó harcos materialista tendenciát. Kellernél sokkal világosabban kiütközik, mint magánál Feuerbachnál, a Lenin által találóan jellemzett szűkös antropológiai elv, amely csak gyenge körülírása a materializmusnak.[19]

A legújabb polgári irodalomtörténet természetesen igyekszik felhasználni ezt a pontot, hogy Kellert elfogadhatóvá tegye az imperialista korszak követelményei számára, hogy kiküszöbölje a benne levő forradalmi elemeket. De mivel nem lehet egyszerűen letagadni Feuerbach hatását Kellerre, a materialista elemek jelenlétét világnézetében, kénytelenek a hamisítás módszeréhez folyamodni. E célból hosszú ideig tisztán formális oldalról vizsgálták Kellert, és teljesen eltekintettek műveinek eszmei tartalmától. A legújabb irodalomtörténészek bátrabban kezdtek hozzányúlni a Feuerbach-kérdéshez. Így például Ermatinger rokonvonásokat

18. Ludwig Feuerbach és a klasszikus német filozófia vége, MEM. 21. köt. 273.
19. Lenin: Filozófiai füzetek. 60.

fedez fel Feuerbach és Walt Whitman között, és megpróbálja az egész feuerbachianizmust egy, az érzéki világot igenlő „életfilozófiára" korlátozni. Hogy illusztrálja Feuerbach stiláris rokonságát Whitman „differenciáló-felkiáltó stílusával", Ermatinger a következő mondatot idézi Feuerbachtól: „A természet – fény, elektromosság, mágnesesség, levegő, víz, tűz, föld, állat, növény, ember." És azt képzelve, hogy e stílus mögött teljesen eltűnt a dolog materialista lényege, áttér Gottfried Kellerre, és így folytatja: „Így ó is önmagában mutatja meg nekünk a világot, és istennek hódol az érzéki megismerés csodáiban. Ludwig Feuerbach lángoló szavait a természetről, melyeket mi most, mint tetemet, kihajítunk, az a nemzedék mint nagy eseményt élte át, ahogy most sokan Whitmant élik át... Ez az életben való buzgó hit jelenti Gottfried Kellernél a kozmikus erőkhöz való viszonyt, az istenfélelmet."[20]

Látjuk, milyen ügyesen használja fel itt Keller feuerbachianizmusának gyengeségeit a materializmus esztétikai-vallási „közömbösítésére". Ermatinger figyelmét nem kerüli el az agnosztikus mozzanat sem Keller feuerbachi világnézetében. Kiemeli, hogy Keller nem ismeri el sem az idealizmus, sem a materializmus jogának, hogy „pozitív ítéleteket mondjon ki a világ végső lényegéről. A materializmus ily módon csak ismeretelméletileg tisztázta a hitre és ismeretre vonatkozó nézeteit megkozelítőleg a kanti értelemben"[21]. A továbbiakban már semmi akadálya Keller meghamisításának: a vallásos ateizmust, Keller ingadozó félagnoszticizmusát úgy jellemzi, mint „annak a korábbi hitnek az élet alkonyán egyre erősödő maradványait, mely szerint a világot az Isten, a csodák kormányozzák", és emellett Ermatinger megpróbálja „pszichológiailag" megmagyarázni, miért hallgatott maga Keller olyan makacsul erről a hitéről.

Mi azonban tudjuk, hogy Keller hűsége a materialista Feuerbachhoz egyáltalán nem volt üres gesztus, Keller nem annak az osztálynak volt a képviselője, amelynek gyakorlatát, mint a német burzsoázia gyakorlatát, a kompromisszum szelleme hatotta át. Az

20. Ermatinger: Krisen und Probleme der neuen deutschen Dichtung. Zurich–Leipzig–Wien, 1928. 214. k.

21. Uo.

a légkör, amelyben élt, a svájci kispolgári, kisparaszti, „egészséges" demokrácia, nem pedig a bismarcki kor „bonapartista monarchiájává" átalakult porosz rend, amelyben a XIX. század második felének tiszta német irodalmárai éltek. Ez a sajátos légkör tette lehetővé, hogy Keller *részt vegyen* osztályának *életében,* ennek az életnek minden megnyilvánulásában, a politikai tevékenységtől kezdve egészen a mindennapi létig, és mindezt komoly eszmei kompromisszum, ideológiai lealacsonyodás *nélkül.*

A svájci demokrácia „népi" jellege, amely régi tradícióival, provinciális korlátoltságával, már említett kispolgári paraszti jellegével, a kapitalizmus fejletlenségével függ össze, lehetővé teszi, hogy Keller olyan témákat válasszon, és olyan alkotói módszereket alkalmazzon, amelyek gyökeresen eltérnek a korabeli német írók módszereitől, és ha leszűkítve is, de mégiscsak a forradalmi polgári irodalom folytatását jelentik; mindez Keller hőseinek sorsát világos és átgondolt összefüggésbe hozza a társadalom életével. Ő még nem riad vissza attól, hogy materialista módon az emberek tetteit létükből vezesse le; még viszonylag kevés idealista díszítőelemet használ fel. Igaz, hogy az általa felrajzolt társadalomkép szűk és provinciális. Igaz, hogy a lét, amit leír, nem egy helyesen felfogott vagy jól megértett társadalmi lét; a társadalmi elem össze van keveredve a tisztán személyes viszonyokkal, amelyek mint közvetítő láncszemek teljesen helytállóak lennének, de csakis mint közvetítő láncszemek; a cselekedetet gyakran moralizálás helyettesíti stb. (Megjegyzendő, hogy itt is a feuerbachi eszmei alap hiányosságai játszanak döntő szerepet, tehát a létnek érzéki szemléletként és nem érzéki tevékenységként, vagyis „természetiként", nem pedig társadalmiként való felfogása; a feuerbachi „boldog közérzet esztétikája" stb.)

Keller rezignáltsága, amiből ateizmusának vallásos színezete fakad, annak homályos megérzéséből következik, hogy a tősgyökeres demokrácia patriarkális világa mégis pusztulásra van ítélve a kapitalizmus nyomása alatt; a jövőben való optimista hitnek Kellernél mindig van egy olyan mellékíze, mintha önmagát szeretné meggyőzni arról, hogy kétségei és félelmei alaptalanok. Ebből jön létre Keller költészetének eredeti világa; alkotói módszereit tekintve majdnem klasszikus író, de éppen annak a társadalmi

szituációnak a dialektikája, amely lehetővé tette neki, hogy ilyen szintet elérjen, ugyanakkor megfosztja őt a tartalom univerzalitásától és az általános világnézeti kérdésekben tanúsított bátorságtól. Ily módon egyszerre eredménye is, áldozata is a szellemi kultúra egyenlőtlen fejlődésének.

IV. Richard Wagner mint „igazi szocialista"

Noha Kellernél jelentősen csökken a materializmus forradalmi energiája, mégis alapvető nála a polgári demokratikus tendencia. Egészen más helyzet jellemző Feuerbach társadalmi-politikai téren gyakorolt befolyására. Marx és Engels a feuerbachi tanítás gyenge oldalainak bírálatával a filozófia terén is előkészítették a következetes polgári forradalmiság átnövését a proletár forradalmiságba. De ugyanebben az időben bizonyos, a német munkásmozgalommal kapcsolatban álló körökben létrejött egy irányzat, amely éppen a feuerbachianizmus gyenge, idealista oldalaiból indult ki, és kész rendszerré fejlesztette ezt, ez volt az úgynevezett: „igazi szocializmus".

Az „igazi szocializmus" átvette Feuerbachtól az antropológiai elvet, annak materialista bázisa nélkül (a nélkül az állítás nélkül, hogy a tudatot a lét határozza meg); az „igazi szocializmus" átvette tőle a szeretet etikáját, valamint az ember „önelidegenedésének" elméletét a kereszténységben, a vallásban és a filozófiában, szemben lét és lényeg egybeesésével a természetben (és a „természeti" társadalomban); ami már Feuerbachnál is csupán enyhített kiadása a hegeli elméletnek, itt még elvontabb, még jobban el van szakítva társadalmi gyökereitől. Az „igazi szocializmus" átvette Feuerbachtól az „egoizmus", mint a kapitalista társadalom elve és az „emberiesség", mint a kommunizmus elve közötti kontraszt elméletét. Mindezek az eszmék, amelyek magánál Feuerbachnál felettébb homályos, idealista jellegűek, de egyáltalán nem foglalnak el középponti helyet rendszerében, az „igazi szocialistáknál" a társadalomelmélet alapjává válnak.

Ebben az idealista frazeológiában a francia és angol szocializmus igazságai teljesen elvontak, az élettől elszakított jellegűek

lesznek, teljes zagyvasággá válnak. Az „igazi szocializmus" az elmaradott munkások és a teljesen zavaros és ingadozó kispolgárok mozgalma, amelynek elég nagy politikai jelentősége volt. Ez felelt meg a még fejletlen, kialakulatlan német proletariátus apolitikus mivoltának. A polgári társadalom absztrakt kritikájával elvonta híveit a radikális polgári forradalom közvetlen feladataitól, sőt mi több, minden támadását egyoldalúan a burzsoázia ellen összpontosítva, az „igazi szocializmus" a monarchista reakció öntudatlan szövetségesévé vált.

A negyvenes évek második felének ideológiai harca és különösen az 1848–1849-es forradalom megsemmisítette az „igazi szocializmust" mint mozgalmat. De csak mint mozgalmat, és nem mint gondolkodói áramlatot. Ideológiai hatása – ha nem is annyira a felszínen –, még sokáig fennmaradt a német munkásmozgalomban és az általános ideológiai fejlődésben – bár a későbbi polgári „szellemtörténet" jobbnak látja elhallgatni ezt.

Nagyon érdekes, hogy az „igazi szocializmus" látszólag nyomtalan eltűnése után (nem számítva Moses Hess egyes brosúráit) a XIX. század egyik legnagyobb német zeneszerzője, Richard Wagner lépett fel annak epigonjaként. *A Művészet és forradalom* (1849) és *A jövő művészete* (1850) címek alatt megjelent teoretikus műveiben kifejti esztétikai programját, amely teljesen történelemfilozófiai megalapozású, és nem más, mint az „igazi szocializmus" elveinek alkalmazása a művészet területén.

Mint már e cikk elején említettük, Wagner sok életrajzírója igyekszik eltüntetni a nyomokat, és Wagner kapcsolatát Feuerbachhal puszta „félreértéssé" változtatni. De nem olyan könnyű megszabadulni ettől a kellemetlen ténytől. A fent említett könyvek közül a másodikat, amelynek címe már önmagában Feuerbach híres téziseire emlékeztet a jövő filozófiájára vonatkozóan, Wagner Feuerbachnak ajánlotta. „Egyedül Önnek tudom ezt a könyvet ajánlani – írja Wagner –, mert ezzel csak tulajdonát küldöm vissza Önnek." És Wagnernek teljesen igaza van: a könyv általános tartalma Feuerbachtól ered, csak „a szintetikus műalkotás" wagneri gondolata eredeti.

Igaz, ez a feuerbachianizmus minden szavában, minden árnyalatában az „igazi szocializmus" jegyeit viseli magán. A Wagner-

kutatók igyekezete, hogy megállapítsák, mely könyveit olvasta Feuerbachnak, és melyeket nem, már csak azért is feleslegesek, mert Wagner feuerbachianizmusának majdnem minden eleméhez hozzájuthatott az „igazi szocializmus" irodalmából. Mi nem foglalkozunk itt azzal a kérdéssel, mit ismert Wagner ebből az irodalomból. Céljaink számára itt most tökéletesen elég annak a ténynek a megállapítása, hogy Wagner teljesen az „igazi szocializmus" szellemében értelmezi Feuerbachot.

A kapitalista társadalom és kultúra kritikája, amelyben Wagner az „ember" elvéből indul ki, azért is nagyon érdekes, mert ebben a romantika olyan vonásai fedezhetők fel, amelyek nem számottevőek az „igazi szocializmus" képviselőinél. Eltérően a szó szoros értelmében vett közgazdasági romantikusoktól, Wagner nem a mitologizált múlt kistermelése felé irányítja tekintetét (Sismondi, Carlyle), hanem az eljövendő forradalom felé, amely meg fogja szüntetni a kapitalizmust és kártékony hatását a kultúrára. Itt Wagner mintha közelebb állna Feuerbachhoz, mint az „igazi szocialisták", mert erősen hangsúlyozza az érzéki elem jelentőségét. De helytelen lenne túlértékelni a fiatal Wagner szenzualizmusának materialista jellegét. Már korábban, Hermann Hettnerrel kapcsolatban idéztük Lenin mélyenszántó megállapítását a szenzualizmus idealista és materialista irányban való megkettőződéséről. Wagnernél vitathatatlan az előbbi győzelme. Mindent, ami csak egy kicsit átértelmezhető volt Feuerbachnál, egy romantikus „érzékiség-filozófiában" egyesít. Ismeretes, hogy az idealista színezetű szenzualizmus igen nagy szerepet játszott a romantikus irodalomban. Elegendő a fiatal Friedrich Schlegel elméletére, a korai német romantikára utalni, amelynek visszhangja jól érzékelhető az „Ifjú Németország" képviselőinél is. Wagner ifjúkori fejlődésére közvetlen hatással volt E. T. A. Hoffmann. Maga Wagner az „érzékiség-filozófiát" a későbbi dekadens romantika irányában fejleszti tovább. Az 1848-as forradalmi események különböző következményeitől függően ez a romantika minden egyes országban különleges jelleget öltött. De a sokféle irányzat közös vonásaként megmaradt a bátor társadalomkritikai realizmusról való lemondás, amely a polgári demokrácia felfelé ívelő korszakát jellemezte az irodalom terén.

De a valóság helyes tükrözésétől való menekülés és az apologetikára való hajlam nagyon ellentmondásosan nyilvánul meg a dekadens romantikában. A társadalmi problémák határozott megközelítésének nem-tudása vagy nem-akarása gyakran együtt jár a polgári lét részleteibe való elmerüléssel, a részletek érzékletes, kitűnő ábrázolásával. Egyesítő mozzanattá egyre inkább a személyes sors szubjektivisztikus, misztifikáló pszichológiája és mindenekelőtt a nemiség válik. Az idealista szenzualizmus kedvező alap ehhez az irányzathoz, mert erősíti azt az illúziót, hogy a felületi jelenségek érzékletes ábrázolása kimeríti a valóság lényegét. Németországban a kapitalizmus késői kifejlődése következtében nem jöhettek létre a szilárd realizmus tradíciói. Az ország fejlődése 1848 után még jobban eltávolította az ideológusokat a társadalmi élettől, mint Franciaországban. A nemzet újjáegyesítésének korszaka, amely a többi országban a polgárság dicsőséges korszakát jelentette, Németországban nyomorúságos és szolgai formában ment végbe. Ezért éppen Németországban jön létre az a furcsa keveréke a romantikus misztikának és a szenzualista részletgazdagságnak, a szexuálpszichológia túltengésének, a dekoratív „monumentalitásnak" az egészben és az egyes figurák és jelenetek finom megrajzolásának, amely oly jellemző Wagner műveire. E vonások rokonsága Hebbel drámai műveivel mutatja, hogy ez nem individuális sajátosság, hanem egész irányzat. Nietzsche a gyűlölködő testvér sasszemével észrevette Wagner rokonságát Flaubert-rel, Baudelaire-rel stb., mivel ő maga is dekadens romantikus volt.

Wagner „szocializmusa", Feuerbach rá gyakorolt hatása éppen ezen az alapon fejlődik ki. A romantikus szenzualizmus volt kezdettől fogva az az alap, amelyen Wagner a feuerbachi filozófiához közeledett, és csak ennek keretein belül tette azt magáévá.

A demokratikus forradalom élcsapata, a proletariátus Wagnernál természetesen még általánosabb és homályosabb formában van ábrázolva, mint az „igazi szocialistáknál", egyszerűen a „néppé", a proletár egyszerűen „emberré" alakul át, ahol is a „nép" mindazoknak az összessége, akik „közös szükséget szenvednek". Csak az a szükség, „amely szélsőségekbe visz – igazi szükség", és szükségszerűen felháborodáshoz vezet azok ellen az emberek ellen, akik „nem szenvednek szükséget", azok ellen, akik igazságtala-

nok, egoisták – forradalomhoz vezet. De ez a forradalom „az emberiség forradalma". A nép a forradalomban megmenti önmagát, „és ezzel együtt saját ellenségeit is" *(A jövő művészete).* A kapitalizmus kritikája Wagnernál közgazdasági és szociális kérdésekben még általánosabb, mint az „igazi szocialistáknál". Főleg a kultúra, különösen a művészet kapitalista munkamegosztásának hatásai ellen irányul. Mint a polgári társadalom kritikusa, Wagner olyan ideológusokhoz kerül közel, mint Carlyle, Ruskin; Wagner a kapitalizmusban majdnem kizárólag a művészet elszegényedését, az ember felbomlását bírálja, a művészi alkotás átalakulását igazi szükségletből és a nép igazi tevékenységéből (mint a görögöknél) „képzelt szükségletek kielégítésévé, fényűzéssé".

A forradalomnak kell megmentenie az embert ettől, és a művészet segítségével kell megmentenie: „Éppen a művészetnek kell feltárnia, mi a társadalmi törekvés legnemesebb értelme, a művészetnek kell megmutatnia az embernek az igazi irányt. A civilizált barbárság állapotából a művészet csakis nagy társadalmi mozgalmunk vállain tud igazi magasságaiba emelkedni: céljuk egy, és ezt csak akkor fogják tudni elérni, amikor ezt együtt felismerik. Ez a cél – *erős és szép ember; a forradalom ad neki erőt, a művészet – szépséget." (Művészet és forradalom.)*

Mindebben természetesen sok helytálló van, de a forradalom jellegének és mozgatóerőinek világos megértése hiányzik Wagnernál. Feuerbachból indul ki, és az igazi forradalmi erőt a természetben látja: „A természet és csakis a természet tudja kibogozni a világ nagy sorsfonalait." Történelemkonstrukciójában szükségszerűség (szükség), igazi szükséglet és önkény (egoizmus, fényűzés, az igazságosság hiánya) egymással szembe vannak állítva, mégpedig *megmerevedett* formában. Szabadság és szükségszerűség absztrakt ellentéte jellemző a német filozófia történetének egész Hegel utáni periódusára. Maga Feuerbach e kérdésben a XVIII. századi régi materializmus álláspontján áll. A további fejlődés e két ellentmondásos mozzanat (gyakran romantikus színezetű) idealista és megmerevített polarizációjának vonalán halad. Wagnernál az idealista tendencia teljesen nyilvánvaló. Feuerbach a maga józan materialista természetével természetesen igen távol állt Wagner misztikus romantikájától. De az összefüggés filozófiá-

jának gyenge oldalai és e romantika között kétségtelen. Érdekes, hogy Feuerbach egyszer sem tiltakozott elméletének ilyen kicsavarása ellen, mint ahogy nem tiltakozott az „igazi szocialisták" ferdítései ellen sem.

Annak illusztrálása végett, milyen viszonyban volt Feuerbach olyan követőivel, mint az „igazi szocialisták" és Wagner, idézzünk néhány részletet a *Természettudomány és forradalom*-ból.[22] Ez Feuerbach egyik legpolitikusabb műve. Ebben kísérletet tesz, hogy meghatározza a természettudomány viszonyát a fejlődéshez általában, és különösen a forradalomhoz. Abból a tételből indul ki, hogy „a természettudomány közömbös a politikával szemben", mivel maga a „természet közömbös a politikával szemben, sőt egyenesen ellentéte neki. Ahol természet van, ott nincs politika, legalábbis dinasztikus értelemben vett politika, ahol pedig politika van, ott hiányzik a természet... A természettudós látja, hogyan halad állandóan előre a természet...". És ezért a természettudós „nemcsak demokrata, hanem szocialista és kommunista, ha csak ésszerű és általános értelmében is e szónak... Az éhhalál szükségszerűsége csak az állami önkény következtében jön létre... a természet látványa ezért az embert a büntetőjog szűk horizontja fölé emeli, *kommunistává* teszi az embert, azaz *szabadgondolkodóvá* és *bőkezűvé*".[23]

Németország gazdasági elmaradottsága következtében a politikai gazdaságtan, mint a kapitalista termelés tükröződése, nem fejlődhetett itt úgy, mint ahogy például Angliában fejlődött, és ezért a német materializmus igen távol állt a termelőerők fejlődésének attól a pátoszától, amely oly jellemző az angolok materializmusára. A polgárság olyan haladó ideológusai számára Németországban, mint Feuerbach, a fejlődésnek csupán egy „természettudományos" megalapozása maradt, amely mellett valóban ki is tartottak. Megjegyzendő, hogy „természet" és „politika" *közvetlen* egybevetése, amit Feuerbachnál figyelhetünk meg, az egész időszakra jellemző Németországban. A polgári fejlődés ideológusait

22. 1850-ben megjelent Grün posztumusz kiadásában: Ludwig Feuerbach in seinem Briefwechsel und Nachlass. Leipzig–Heidelberg 1847, 2. köt. 73.

23. Grün: I. m. 74. k. (Kiemelés – L. Gy.)

a kapitalizmus és a természettudományok gyors felemelkedése löki erre az útra. F. A. Lange és mások a társadalmi fejlődés törvényeit egyenesen Darwinból próbálják levezetni. De a darwinizmusnak ez a teljesen tudománytalan alkalmazása a társadalomra (lásd Marx és Engels megjegyzéseit Langéról) azonnal reakciós oldalára fordul: a közvetlenül a társadalomra alkalmazott darwinizmus nagyon könnyen válhat felhasználhatóvá reakciós célokra (Nietzsche).

A munkásmozgalom kispolgári híveinek és útitársainak ez a képtelensége arra, hogy megértsék a társadalmi fejlődés mozgatócrőit, a „váratlan" és „radikális" forradalom iránti felnagyított idealista várakozásban nyilvánul meg. Érthető, hogy ezek a várakozások könnyen ellentétükbe csapnak át – a fejlődés ütemének lelassulásakor, a reakció ideiglenes győzelmei esetén stb. Utalunk itt Marx és Engels harcára a Willich–Schapper frakció ellen (1850). Schapper ellenfeleivel folytatott vitában a következő jellemző szavakat mondta többek között: „Ha nem lett volna ez (vagyis gyors forradalom Franciaországban és Németországban – L. Gy.), még most is aludnék, és ráadásul egész más anyagi helyzetben lennék." Ha ilyen hangulat és nézet lehetséges volt egy olyan embernél, mint Schapper, aki Marx szavai szerint „egész életében a munkásmozgalom híve volt", akkor annál inkább lehetséges volt az olyan „igazi szocialistáknál", mint Wagner, akiket még egy szubjektíve szilárd alappal sem rendelkező, tisztán utópisztikus várakozás kötött csupán össze a munkásmozgalommal.

Természetesen történelmietlen és helytelen lenne az ebből eredő ingadozásokat és az ellenfélhez való átállásokat egyszerűen azonosítani korunk analóg jelenségeivel. A gazdasági és politikai helyzet különbözősége nem enged meg ilyen analógiákat. Feuerbach idejében a polgári haladás ideológiájának még megvolt az *objektív* alapja az éppen akkor fejlődésnek induló kapitalista termelés és természettudomány révén. Másrészt az akkori Németországban még nem jöhetett létre (fasiszta típusú) szociális demagógián alapuló tömegmozgalom. Romantikus-reakciós irányzatok előfordultak ideig-óráig még a munkásmozgalom körében is, amely fokozatosan kivált az általános demokratikus frontból; az utóbbiak többé-kevésbé nyíltan csatlakoztak a királyi hatalomhoz, amely

„bonapartista monarchiába" nőtt át. Ez történt Richard Wagnerral is. Ideológiai kapcsolata a munkásmozgalommal annyira zavaros volt, figyelme annyira egy elvontan felfogott „nép" felé (mint az ő színpadi „szintetikus műalkotásainak" lelkesülő közönsége felé) fordult, hogy a legjelentéktelenebb alkalom elég volt, elég volt annyi, hogy a reakció időszaka elhúzódott, vagy a legkisebb esély mutatkozott arra, hogy más úton megvalósíthatja a „szintetikus műalkotást", hogy Wagner pártállást változtasson. Társadalmi-politikai téren, mint ismeretes, száznyolcvan fokos fordulatot hajtott végre. Néhány évvel később már az „állam stabilitását", „pártokfelettiségét", a monarcha csodálatos megismerőképességét dicsőítette. A romantikus szocializmus a reakció romantikus dicsőítésébe ment át nála, ugyanúgy, mint Carlyle-nál és másoknál. Wagnernak ez a fordulata Schopenhauer eszmei befolyása alatt ment végbe, vagyis a forradalom utáni Németországban igen tipikus módon.

V. Herwegh és Schopenhauer

1854-ben Georg Herwegh, a költő, Feuerbach követője, azt a tanácsot adta Wagnernak, foglalkozzon behatóan Schopenhauerral, és ez a tanács korszakalkotóvá vált a német zeneszerző fejlődésében: ettől a pillanattól kezdődik az igazi Wagner története, mint igen befolyásos zeneszerzőé, a századvég költőjévé. Már több ízben kimutatták, hogy ez a fordulat Wagnernál, amely következményeit tekintve rendkívül fontos volt, nem jelent valami teljesen új dolgot, hogy egész sor lényeges mozzanatot vitt át az első periódusból a másodikba. Egyesek azzal magyarázzák ezt, hogy Wagner mindig Schopenhauer követője volt, és hogy Feuerbach hatása rá csak „véletlen epizód", „félreértés" volt (Chamberlain); mások úgy találják, hogy a feuerbachianizmus utóhatásai később is megmaradtak nála (Levy és Rawidowitz). Mindkét magyarázat – ha nem is egyenértékűek – elmegy a dolog lényege mellett. Wagner fejlődésének folytonossága Feuerbachtól Schopenhauerig, a „kommunista" ateizmustól a misztikáig és a kereszténységig, a társadalmi lét folytonosságában, a német polgárság visszafejlődésében gyökeredzik 1848 és 1871 között.

Ahhoz, hogy megmutathassuk Wagner fejlődésének e folytonosságát, részletesen elemezni kellene nemcsak világnézeti fejlődését, de műveit is. Ez az elemzés mindenekelőtt azt mutatná meg, hogy Wagner előtt mindig ugyanazok a problémák álltak, és ezek megoldásának módjában fejlődésének különböző fokain ugyancsak nagyon sok közös vonás volt. Kétségtelen, hogy Wagner „kommunista" időszakában is úgy fogta fel a forradalmat, mint elvont keresztény „megváltást" – mint „megváltást" a forradalom ellenségei számára is. Az „igazi szocializmusban" meglevő vallási áramlat nagyon is megfelelt Wagner tendenciáinak, amelyek már korai műveiben is világosan felismerhetők. (*A bolygó hollandi,* 1841; *Lohengrin,* 1846.) Kezdetben ezt az üdvözülésvágyat az összemberi forradalom eszméjébe plántálta, hogy azután a forradalmi remények szertefoszlása után a személyes emberi kapcsolatok szférájába vigye át, keresztény külsőt adva neki. Ennél a változásnál két alapvető eszmei komplexus játszott döntő szerepet: romantikus gyűlölet a kapitalizmus iránt és a szerelem (szexualitás) felemelése a misztika szférájába. E két komplexus szorosan összefügg egymással az akkori irodalomban, de különösen Wagnernál. Az ember „önelidegenedése" elleni harc Wagner számára kezdettől fogva az érzékiségnek a vallás, a filozófia stb. részéről történő elnyomása elleni harcot jelentette. „Kommunizmusa" a romantikus tendenciák felújítása, és egyben egyik megnyilvánulása „a test emancipációja" akkoriban elterjedt polgári jelszavának. Az olvasó emlékszik Feuerbachnak arra a hibájára, hogy az érzékiség nála nem „érzéki tevékenység" volt, és hogy ezért a „szeretet" idealista módon el volt szakítva a társadalmi mozgalomtól, és túlságosan magas helyre került. Feuerbachnak ez a hibája tette lehetővé hatását Wagnerra. Wagner eltávolodása a forradalomtól – legalábbis kezdetben – nem világnézete alapjainak megváltozását jelentette, hanem csupán hangsúlyeltolódást: Siegfried tragikus pusztulásra van kárhoztatva, a misztikusan túlhajtott „szerelem" mindinkább titkolt, „bűnös", „démoni" jelleget ölt. Röviden, Wagner, több kortársához hasonlóan, a társadalmi rend haladó polgári kritikájáról dekadens romantikára tér át.

Nietzsche, aki kitűnően megértette a romantikus dekadencia lényegét, úgy véli, hogy Wagner hősei, „ha lehántjuk róluk a hő-

siességet, a megtévesztésig hasonlítanak Madame Bovaryra".[24] Wagner és Flaubert tényleges összehasonlítása egyébként minden bizonnyal távolról sem Wagner javára dőlne el. A társadalomkritika mindinkább kiszorul nála, a szexuális romantika pedig „időnkívülivé" válik, s így Wagner zenedrámája a Bismarck-kor művészetének jellemző típusává válik: eszmeileg nem ártalmas a Hohenzollern birodalomra, sőt méltó arra, hogy felülről bátorítást kapjon, szentesíti a fennálló rendet, és ugyanakkor „monumentális" és „modern".

„Közeledés a német uralkodókhoz, aztán meghajlás a császár, a birodalom és a hadsereg előtt, és végül a kereszténység előtt is... a tudomány elleni átkok kíséretében" – így összegezi Nietzsche Wagner fejlődését *(Kunst und Künstler)*. Nietzsche ironikus, szemléletes képekben érzékelteti Wagner útját, és leírásának helyességét mit sem gyengíti az a tény, hogy ő maga, lévén szintén reakciós, ha más típusú is, lényegében semmit sem értett meg e fejlődés valódi okaiból. Wagner kezdetben, „akárcsak a többi forradalmi ideológus", harcol „a szokások, az erkölcs, a törvények, az intézmények" ellen, „amelyeken a régi világ, a régi társadalom nyugszik". Emlékszünk, hogy Feuerbach is „az állami önkénnyel" magyarázza a tömegek nyomorát: ez az „intézmények" felvilágosodásra jellemző túlértékelése, amely a polgári forradalom akkori ideológiai szükségletei mellett érthető, és forradalmi jellegű, de át van hatva idealizmussal. Az ifjú Wagnernál egyébként ez a túlértékelés homályos és romantikus jellegű. Maga Siegfried megszületése már önmagában az erkölcs megsértését jelenti. „De fő kezdeményezésének célja – folytatja Nietzsche – *a nő emancipációja*... Siegfried és Brünhilde; a szabad szerelem misztériuma; az aranykor kezdete; a régi erkölcs isteneinek alkonya – a rossz *megsemmisült.*"

Schopenhauer filozófiája szolgált elsőként elméleti alappal Wagner már kész művéhez. Eredetileg Brünhildének el kellett énekelnie egy búcsúdalt a szabad szerelem tiszteletére, a burzsoá szocializmus utópiájával vigasztalva a világot. A Schopenhauerhoz

24. F. Nietzsche: Der Fall Wagner. Taschenausgabe. Kröner. Leipzig 1921. II. köt. 205.

való átmenet után a kép megváltozik: „Minden rosszul alakul, minden elpusztul; az új világ ugyanolyan rossz, mint a régi... Csupán a *décadence* filozófiájának következtében vált önmagává a *décadence* művészete" – így ír Nietzsche *(Der Fall Wagner)*.

Természetesen Nietzsche nem érthette meg Wagner fejlődésének valódi forrásait, amelyek egy dekadens romantikához vezettek. Ez világosabban a következőből derül ki. Nietzsche helyesen látja, hogy Siegfried vérfertőzésben való születése, amelyet maga Wagner talált ki, a legenda karikatúrája, de nem tudta ezt a megfigyelését hasznosítani. Marx éppen e ponton támadja Wagnert, és megsemmisítő kritikát ad róla. „»Ki hallott olyat, hogy fivér a nővérét, mint jegyesét ölelte?« Wagner e »kéjenc isteneinek«, akik szerelmi ügyeiket egészen modernül egy cseppnyi vérfertőzéssel teszik pikánsabbá, Marx így válaszol: »Az őskorban feleség *volt* a nővér *és ez volt erkölcsös«.*"[25]

Ez sokkal mélyebb kritikája Wagner dekadens-idealista filozófiája ürességének, mégpedig *mind* „forradalmi", *mind* pedig reakciós időszakát tekintve, mint amit Nietzsche ad: Wagnernak a legminimálisabb fogalma sincs a valóságos társadalmi viszonyokról, amelyeknek kezdetben nekitámad, és amelyeket később megvéd. Wagner mindig kora polgárának közvetlen érzelmi szükségleteiből indul ki, és ezeket a szükségleteket – pozitívan vagy negatívan – valamiféle „időn kívüli", „örök" elvekké mitologizálja, és ezzel kitér a múlt valóságos megértése és a jelen tényleges kritikája elől. Megragadva a polgári ideológia közvetlen felszínén, azt kezdetben „szocialista" mázzal vonja be; amikor pedig elül a forradalmi hullám, ugyanaz a tartalom apologetikus formában jelentkezik. A forradalmi elemek átalakulnak, és olyan szervesen illeszkednek az új világnézetbe, hogy teljesen elfeledkeznek róluk; mindenesetre egyáltalán nem zavarják Wagner hatását a reakciós polgári körökben (sőt a mai Németország fasiszta köreiben). Csupán a romantikus szocializmus különös folytatója, Bernard Shaw hozza újra a felszínre a *Nibelung-gyűrű*-ből a benne rejlő antikapitalista tendenciákat *(The perfect Wagnerite)*.

25. Marx levelét Engels idézi A család, a magántulajdon és az állam eredete egy lábjegyzetében. MEM. 21. köt. 39.

Ily módon Wagnernál a fejlődés megőrzi folytonosságát a fordulat ellenére. Feuerbach és Schopenhauer *két szélső ideológiai pólust* jelent ebben az időszakban, és nemcsak Wagnernál.

E két név egymás mellé állítása az első pillanatban paradoxnak tűnik, és kell is, hogy annak tűnjék. Világos, hogy Feuerbach és Schopenhauer között még *ilyen* kapcsolat is csak a feuerbachi filozófia gyenge oldalai miatt lehetséges, amiatt, hogy nem viszi következetesen végig a materializmust. Mint már mondottuk, ez a következetlenség nagyon mélyen gyökeredzik Feuerbach nézeteiben. Nem személyi hiba nála, hanem *osztálykorlát;* általános álláspontjánál fogva, objektíve nem találhatja meg az átmenetet a régi mechanikus materializmusból a dialektikus materializmusba. Láttuk, hogy ez a polgári ideológusokat a világnézeti kérdésekben történelemfilozófiai dilemma elé, a pozitivista vulgarizálás és a reakciós-romantikus mitológia közötti választás elé állítja; azt is láttuk, hogy Feuerbach sem tudott mentes maradni az objektíve fennálló probléma hatásától. Filozófiai ösztöne arra késztette, hogy tevékenységének súlypontját a történelmen *kívüli* területekre helyezze át. De ezzel csak önmaga számára, saját filozófiája számára mentette meg a materializmust, és csak annyiban, amennyiben nem alkalmazza a társadalomra, de itt sem mindig. Legközelebbi tanítványainál ennek következményei nagyon gyorsan meg kellett hogy mutatkozzanak.

Herwegh szerepe, aki magának Feuerbachnak elismerése szerint hű tanítványa volt, ugyanakkor Schopenhauernak toboroz olvasókat, felettébb tipikus. Mindenekelőtt azért tipikus, mert Herwegh egy percig sem volt tudatában Feuerbachtól való elpártolásának, miközben Schopenhauer szögesen ellentétes filozófiáját népszerűsítette. És szubjektíve igaza volt, mivel már jóval ezelőtt is találhatunk verseiben olyan hangulatokat, nézeteket, élményeket, amelyek bár Feuerbachból indulnak ki, de már erősen emlékeztetnek Schopenhauerra (akit akkor még bizonyára nem ismert). Ennek illusztrálására idézzünk XVIII. szonettjéből egy részt. Szándékosan ezt a példát választottuk, mert Levy és más Feuerbach-kutatók e versben Feuerbach Herweghre való hatásának bizonyítékát látják. És valóban a vers a halhatatlanság feuerbachi tagadásából indul ki, de a következőképpen folytatja ezt a gondolatot:

Mint csavargó, mihaszna kis pulyákat,
Mint tenger elbitangolt cseppjeit,
Halálunk megkeres, hazasegit,
S a Mindenség ismét szivére zárhat.

Vagy keserű pohárnak hiszitek tán
Az elmulást? Nem ily rút a világ!
A halált – várnunk kell, magunk feladván.

A halál adja létünk távlatát;
Ó szív, előbb állj meg bennünk, hogy aztán
A világ szíveként verhess tovább.[26]

(Tandori Dezső fordítása)

A vers, mint látjuk, az „egoizmus"-sal való feuerbachi polémiával fejeződik be, amelyről már volt szó. De az út, amelyen a költő idejut, az egyéni halhatatlanság elleni józan materialista harcot átalakítja Schopenhauerra emlékeztető misztikus lázálommá az egyén feloldódásáról a mindenségben, törekvéssé erre a pusztulásra, önmagunk megszüntetésére; ez a schopenhaueri „nirvánára" emlékeztet. Megismételjük: csupán példa gyanánt idéztük ezt a verset. Célunk az volt, hogy megmutassuk, Schopenhauernek az

26. Wir sind nur Kinder, die mit Widerstreben,
Gleich tropfen von dem Meer, sich losgemacht,
Und die vom Tode werden heimgebracht
Und liebend an das All zurückgegeben.

Vernichtung dünkt Euch eine herbe Pille?
Doch – heischt das Element nicht diesen Zoll,
Das Sterben würde unser eigner Wille.

Das Sterben macht das Leben ganz und voll;
Erst sei das Herz in unsrem Busem stille,
Wenn's in der Brust der Menschheit schlagen soll.

(Herwegh: Gedichte eines Lebendigen. Első rész. 1841.)

ötvenes évek közepétől kezdődő hatása nem egyszerűen azt jelentette, hogy filozófiája elérte a megérdemelt elismerést, hanem annak következménye volt, hogy – a „karcsú" rendszer pompás homlokzata ellenére – rendkívül összefüggéstelenül, eklektikusan és ellentmondásosan egész sor tendenciát egyesített magában, amelyek a német polgárság jelentős része forradalom utáni hangulatának feleltek meg.

E tendenciák között Schopenhauer pesszimizmusa kétségtelenül jelentős szerepet játszott, de szemben Mehring véleményével, minden bizonnyal nem a legdöntőbb volt.[27] Optimizmus és pesszimizmus általában tisztán formális címkék. Voltaire a *Candide*-ban energikus harcot folytat Leibniz és Pope apologetikus és ezért „bűnös" optimizmusa ellen (Schopenhauer kifejezésével élve), és mégsem volt pesszimista alapvető nézeteiben; Lenau melankolikus, emocionálisan-pesszimista költészete az *Albigensek* hatalmas, harcos zárósoraival fejeződik be. Tehát sajátos pesszimizmusról kellett hogy szó legyen Schopenhauernél, hogy éppen ebben az időszakban vált uralkodó ideológiává. Érdekes, hogy minél szélesebbé válik e filozófia hatása, annál kisebb szerepet kezd játszani benne a következetes pesszimizmus, és annál inkább előtérbe kerülnek más, e címke mögött rejlő motívumok. Soroljuk fel a legfontosabbakat ezek közül.

Először, a szubjektív idealizmus (az ismeretelmélet terén Berkeleyvel rokon), amely a kantiánusok liberális vonalától nagyon is eltérő (gondoljunk akár Vriesre vagy Johann Jacobira vagy F. A. Langére); Schopenhauer szubjektív idealizmusa elveti a kanti „kötelességet" a társadalom vonatkozásában, és ezzel kiűzi a kanti filozófiából a polgári-forradalmi pátosz utolsó maradványait is, a forradalmi természetjog utórezgéseit.

Másodszor, a kanti tanítástól eltérően, Schopenhauer agnoszticizmusa nem a vallás számára általában, nem egy absztrakt észvallás számára hagy rést, hanem az objektív valóság megismerhetetlenségét összekapcsolja egy *teljesen meghatározott,* irracionalista mitológiával, méghozzá olyan mitológiával, amely a kereszténység tagadását foglalja magában. Schopenhauer még ateista

27. Mehring: Werke. Berlin. 1931. 6. köt. 163. k.

gesztusokat is tesz, és igényt tart arra, hogy filozófiai következtetéseit a természettudomány empirikus tényeiből vonja le.

Harmadszor, Schopenhauer kategorikusan tagadja mindenféle történelmi folyamat létezését, hangsúlyozza, hogy minden kor lényegét tekintve egyforma, és fejlődésről nem lehet beszélni. Ez legjobban abban a változásban nyilvánul meg, amelyen Schopenhauernál az egyén és társadalom közötti viszony régi polgári felfogása megy keresztül, amely viszony Hegelnél „az ész cselé" filozófiai megfogalmazást kapta. A tan misztikus vonása megmarad, de a reális tartalom Schopenhauernál szexuális misztikává alakul át: az „én" és a nem közötti viszony, a szerelem és a szaporodás alapformájává válik.

Negyedszer, az ismeretelmélet (valamint az etika, a filozófia, a vallás stb.) Schopenhauernál *arisztokratikussá* válik, a „végső igazságokig" való eljutás, az empirikus valóság csaló látszatán való túlemelkedés néhány kiválasztott privilégiuma lesz; a „tömeg" a maga természete szerint nem képes valóban megérteni a világot, nem képes figyelemmel kísérni a filozófiát. Ez az álláspont a polgári reakció keletkező irányzatainak szolgál általános bázisul a klasszikus liberalizmus elleni harchoz. Ez mindig – a szubjektív beállítottságtól függetlenül – *jobbról* folytatott harc, de mindenesetre olyan harc, amelyben a reakciós tendenciák túlsúlyban vannak. Nyilvánvaló ugyanis, hogy ha egyszer a kapitalizmus gazdasági alapjaiig nem ér el a kritika, vagy nem elég mélyenszántó, akkor a liberális ideológia kritikájának legalábbis részben egybe kell esnie a jobboldali kritikával. (Például a már említett „igazi szocialisták", Lassalle „tory chartizmusa"; Schopenhauer követőinél és a hasonló elméleteknél ez a kritika a legreakciósabb mederben halad.)

Ötödször, a végső bölcsesség tartalma Schopenhauer filozófiájában a megbékélés, a rezignáció, az eltávolodás a csaló látszattól, és *egyben* a mögötte rejlő mozgatóerőktől (Schopenhauernál – az akarattól). A gondolkodás olyan elvont lesz, hogy minden földi, minden, ami sokrétű, minden történelmi – értelmetlen illúziónak tűnik.

Ez a futó áttekintés megmutatja Schopenhauer elmélete sikerének igazi okait az 1848-as forradalom utáni időszakban. Ez az

elmélet – filozófia azon polgárság számára, amely hallani sem akar semmiféle kiruccanásról társadalmi létének szociális alapjai ellen, annak ellenére vagy éppen azért, mert már eléggé tudatában van e szociális alapok problematikusságának; emellett filozófia egy olyan polgárság számára, amely gazdasági jelentőségének állandó növekedése ellenére lemond a politikai hatalomért való harcról.[28] Amíg forrt a küzdelem, a hegeli filozófia és az abból kinőtt irányzatok uralkodtak. És csak a harcról való lemondással következett be Schopenhauer „zsenialitásának" elismerése.

A történelmi fejlődés gondolata, amely éppen a polgári fejlődés forradalmi, „történelmen kívüli" – ahogy a romantikusok helytelenül elnevezték – periódusának jellemzője (ide számítva Hegelt is), most eltűnik a színről. A fennálló társadalmi rendet közvetlenül a természet *misztifikált* „megismeréséből" vezetik le. Az apologetika most bonyolultabb utakon halad: az élet sötét oldalai, ellentmondásai nem minősülnek lényegteleneknek, és nem tagadják le létezésüket (mint a régi polgári apologeták hagyományos irodalmában) – e negatív oldalak létezését, elkerülhetetlenségüket fenntartás nélkül elismerik, sőt előtérbe állítják. „Mindössze" azt tagadják, hogy mindeme rossznak bármi köze is lenne a kapitalista rendszerhez. Az „életre való akarat" elkerülhetetlen következményeiként, mindenfajta létezés megváltoztathatatlan alapjaként tüntetik fel.

Tehát Schopenhauer filozófiája olyan filozófia, amely lemond a valóság apologetikus szépítgetéséről, mert elfogadja a kapitalizmust, méghozzá a reakciós időszak német kapitalizmusát, szépítgetés nélkül is; ez apológia a négyzeten. Semmi sem ellentétesebb ezzel a filozófiával ezért, mint a kapitalista fejlődés bátor, forradalmi, néha cinikus igenlése a feltörő polgárság korának politikai gazdaságtanában és filozófiájában. Ebben nagy eredmények születnek a társadalom és története megismerésének terén; az emberek nem riadnak vissza a megismeréssel (és a gyakorlattal) járó nehézségektől. Itt pedig az emberiség „időtlenné" misztifikált szenvedései és bajai, amelyeket a közönséges

28. Lásd Engels: Előzetes megjegyzés a Parasztháború második kiadásához. MEM. 7. köt. 546–559.

apologéták elhallgatnak, maguk válnak az apológia eszközévé, a társadalom igazi struktúrája, a történelem mozgatóerői megismerésének akadályává. Schopenhauer filozófiája egyszerűen lemondás a társadalmi és politikai életbe való mindenfajta beavatkozásról, „szellemi" és „esztétikai" meghajlás az uralkodó reakció előtt.

Nyilvánvaló, hogy ebben a filozófiában nem volt semmi igazán eredeti. Már Eduard von Hartmann világosan megértette, hogy alapmotívumai megtalálhatók Schelling filozófiájában. De mivel megmaradt ugyanezek között a korlátok között, és hozzá kisebb gondolkodó volt, nem értette meg, hogy ezek a motívumok már a schopenhaueri filozófia kialakulásának időszakában, jóval az 1848-as forradalom előtt, ugyanezeket a – csak kevésbé fejlett állapotban levő – tendenciákat fejezték ki. Abban az időben a német polgárság még nem mondott le olyan mértékben a politikai hatalom meghódításáról, mint 1848 után. Egy részük aktívan harcolt a monarchista reakció ellen, és a proletariátus forradalmiságától való félelem még nem fékezte olyan erősen ebben a harcban. A polgárság másik része csatlakozott az abszolút monarchiához és az ortodox kereszténységhez. Így a polgárság részben túl haladó, részben túl fejletlen és önállótlan volt ahhoz, hogy elfogadja Schopenhauer rendszerét mint saját tendenciáinak kifejezését. Schopenhauer elismerése csak 1848 után következett be, de akkor mindjárt nagyon intenzív formában. Nagyon is jellemző Németország fejlődésére, hogy éppen a termelőerők kapitalista fejlődésének időszakában, Németország fejlett kapitalista országgá való átalakulásának időszakában nem a felemelkedés tipikus polgári ideológiája játszott uralkodó szerepet (legyen az forradalmi vagy mérsékelt-haladó), mint Angliában vagy Franciaországban, hanem a polgári filozófiának egy dekadens mellékága.

Dekadencia természetesen volt Franciaországban és Angliában is. De rendkívül lényeges, hogy bár Anglia és Franciaország messze megelőzte Németországot a gazdasági és politikai fejlődés terén, Schopenhauer hatása az előbbi két országban sokkal később kezdődött, mint az utóbbiban. Ez azzal az egyenlőtlen fejlődéssel magyarázható, amelynek Németország a XVIII. szá-

zad végén és a XIX. század elején az idealista dialektika kidolgozásában játszott vezető szerepét köszönhette, a század végén pedig ezt a mélységes szellemi nyomorúságot. A polgárság már az ötvenes években csak az apológia, a kapitalizmus igenlésének különböző formái között választhatott. Nem véletlen, hogy a polgári értelmiség legfejlettebb rétegei az ideológiának azt a formáját választották, amely megőrizte számukra a szellemi önállóság, a minden oldalról előtörő kulturálatlanság elleni tiltakozás illúzióját, és amely nem vitte őket összeütközésbe sem a monarchia politikai hatalmával, sem a polgárság növekvő gazdasági erejével. Ez az ideológia pedig Schopenhauer filozófiája és Wagner művészi elvei.

Sajnos a német munkásmozgalom, amely egyébként csak a hatvanas években jutott el a tömegmozgalom szintjére, nem maradt mentes az új polgári ideológiától. Ez mindenekelőtt a lassalleánus szárnyra vonatkozik. Amíg az eisenachiak lassan és nagy nehezen kivergődtek a vulgáris-demokratikus illúziók és előítéletek fogságából, és amíg a munkásszervezetekhez csatlakozó értelmiségi körökben a kantiánus ideológia hatott, a lassalleánus mozgalom a legkülönbözőbb világnézetek küzdőtere volt (gondolunk itt Herweghen kívül Schweizerre, Lassalle utódára a párt vezetőségében).

Emellett Schopenhauer „pesszimizmusa" távolról sem egyetlen és fő formája volt filozófiája hatásának. Herwegh-nél a pesszimizmus még viszonylag nagy szerepet játszik. Ez azonban nála „tősgyökeres" jelenség volt, és egészen más árnyalatú, mint Schopenhauernál. Korábban, a Willich–Schapper frakció említésekor a Kommunisták Szövetségén belül, már érintettük ezt a kérdést: a munkásvezérek úgynevezett „forradalmi türelmetlenségéről", „radikalizmusáról" van szó, akik külső vagy belső okoknál fogva elvesztették a szoros kapcsolatot magával a mozgalommal, és már nem tisztázzák a maguk számára gazdasági alapjait és mozgatóerőit. Mivel ez a „türelmetlenség" a szubjektív vágyakon és nem az objektív helyzeten alapult, nagyon könnyen alakult át kalandorságból és szubjektív tervezgetésből tétlen pesszimizmussá. Így volt ez Herwegh-gel is. Cselekvési módja (audiencia IV. Frigyes Vilmosnál, epizód az önkéntes különít-

ménnyel, amelynek élén be akart hatolni Németországba) az emigráció évei alatt hamarosan üres és tétlen radikalizmussá vált. Herwegh élete végéig hű maradt a proletárforradalom eszméjéhez, engesztelhetetlen ellensége maradt a nacionalista áramlatoknak Németországban, amelynek sikerei előtt soha nem kapitulált eszmeileg. Eszmei téren a legkisebb engedményt sem tette nekik (amit egyáltalában nem lehet elmondani Freiligrathról, Mehring véleménye ellenére).[29] De ez a hűség csak a forradalom eszméjére volt érvényes, méghozzá annak *absztrakt* eszméjére, ami költői és gyakorlati szempontból terméketlen maradt. Herwegh néhány igen jó verse egyáltalán nem módosítja ezt az összképet (például a *Március 18*), mint ahogy nem módosítja az a tény, hogy Herwegh politikailag szakított Schweizerrel, amikor az átállt Bismarck oldalára. Egészében Herwegh mégis az „európai forradalom azon Koblenzéhez" tartozott, amelyet Marx nemegyszer megsemmisítő kritikával illetett. Az emigráns élet a munkásmozgalommal való tényleges kapcsolat nélkül meghatározta Herwegh későbbi fejlődését, és terméketlenségre kárhoztatta őt. A kalandorság és rezignáció, a radikalizmus és peszszimizmus keveréke nem tette lehetővé, hogy mint politikai harcos és mint költő megvalósítsa lehetőségeit. Feuerbach filozófiája nem szolgálhatott támaszul tehetsége kibontakoztatásához, és nem tudott számára irányt mutatni. Feuerbach hatására Herwegh a párizsi emigrációban a természettudományok tanulmányozásával foglalkozott, de ez epizód maradt, amely semmit sem változtatott fejlődésének általános irányán. Richard Wagnert Feuerbach mellett a legtisztább forradalmárnak tartotta (1851-ben, lásd Herwegh levelét Feuerbachhoz). És még akkor sem szűnt meg lelkesedni Wagnerért, amikor az nyíltan átállt az ellenséges táborba. Bár verseiből, amelyekben Wagnerhez fordul, időnként gúny érződik ki, de ez Wagner reakciós pártfogóinak szól, a közönség korlátoltságának, nem pedig magának a zeneszerzőnek, aki elárulta a forradalmat, és elfogadott ilyen reakciós pártfogást.

Így a német forradalmi költészet egyik legnagyobb képviselő-

29. Mehring: Werke. 1. köt. 346.

je végül egy ködös-romantikus eklektikánál köt ki, és csak passzivitásának köszönheti, hogy nem válik a kalandorság áldozatává, aminek Schweizer a tipikus képviselője, aki Schopenhauer másik ismert követője a német munkásmozgalom soraiban.

VI. Ismét a „vallásos ateizmus"

A magát osztályokon felül állónak képzelő polgári értelmiség dagályos álradikalizmusa mindig is puszta illúzió marad. A kapitalista rendszer gazdasági alapjának radikális bírálata nélkül, fennállása időleges jellegének és azon feltételek megértése nélkül, amelyek következtében a proletariátus a kapitalizmus sírásójává válik, nem lehetséges a burzsoáziával való szakítás és az ideológiájától való valódi függetlenség. A Schopenhauer-típusú gondolkodók vélt radikalizmusa szükségképpen magán viseli a hősiesség, a hősi tiltakozás álarcát a kor uralkodó szellemi erői ellen (Schopenhauer élesen fellépett Fichte, Hegel ellen) és a „külvilág", a „természet" azon erői ellen, amelyekben a társadalom meg nem értett mozgatóerői eltorzulva tükröződnek. E világnézet alapján a cselekvés programja csak kalandorjellegű lehet. A kalandorságnak társadalmi jelentősége csakis az apologetika fent kimutatott bonyolult képe miatt van. A hősiesség tisztán szubjektív dologgá, „hősi pozícióvá" válik, amelyet szubjektív kritériumok alapján bírálnak el, a tevékenység tartalmától függetlenül. Ezek a kritériumok természetesen változnak a társadalmi fejlődés során: Schopenhauer aszketizmusa és részvéte helyén például Nietzschénél hatalomvágyat találunk, de az alapjellegzetesség ugyanaz marad.

Az álhősiességnek ez a filozófiája a fatalista szükségszerűség és a tulajdonképpeni „hősi" önkény ellentétes pólusaira esik szét. A gyakorlatra alkalmazva ez azt jelenti, hogy az „értelmetlen", „törvényeknek alá nem rendelt" történelmi valóságban vagy a fatálisan szükségszerű „természetben", amelynek a történelem nem független része (a „zseni intuíciója" alapján), némi „reális-politikai" cselekedet lehetséges. (Igen jellemző, hogy az „ortodox" hegeliánus Lassalle a cselekvésnek ugyanilyen felfogásához jutott el.)

Ez a kalandorság filozófiája a német munkásmozgalomban, és nem véletlen, hogy Schweizer, a legtehetségesebb kalandor, leküzdhetetlen vonzódást árult el iránta. Erre a filozófiára ugyancsak jellemző a kultúra sajátos „antikapitalista" kritikája; kritizálja az uralkodó polgári irányzatot, ugyanakkor azonban önként a bonapartista (később imperialista) monarchia cinkosává válik. Az ezen a talajon kinövő elméletek – a „zseni kultusza" és az úgynevezett „reálpolitika" – mintegy új és mélyebb megalapozását jelentik a vulgáris-konzervatív történelemszemléletnek („a történelmet a hősök csinálják"), és elősegíti, hogy az adott pillanat szükségleteinek megfelelően meghamisítsa a polgárság forradalmi múltját.

Mindez visszavezet minket a vallásos ateizmus kérdéséhez. A vallásos ateizmus csupán egy ideológiai mellékág, ha nagyon jelentős is, különösen Németországban. Ugyanis bár az éleződő osztályharc nyomása alatt a polgárság mind szélesebb rétegei térnek vissza az egyházi vallásossághoz, mégis a vallás ebben az egyházi formában az uralkodó osztály elég jelentős rétegei számára elfogadhatatlan marad. A vallásos ateizmus ennek következtében a korábban jellemzett jelentőségre tesz szert: az egyes vallások és különösen a kereszténység elleni harc leple alatt fennmarad a vallás, a vallásosság *általában.* Eközben formája mind általánosabbá, tartalma mind szegényesebbé válik. Schopenhauer ateizmusa még nagyon erősen támaszkodik az indiai vallás, elsősorban a buddhizmus (nirvána, lélekvándorlás) motívumaira, Nietzsche ateizmusa már sokkal inkább vallás általában, egyszerűen vallás, vallás isten nélkül. A kereszténység elleni harc élesebbé válik (a XVIII. századi francia gondolkodók – különösen Voltaire magasra értékelése Nietzschénél az *Emberi, túlontúl emberi* időszakában), de ugyanakkor megerősödik a vallásos tendencia is: Schopenhauer még ostobaságnak tartja a személyes isten elképzelését, Nietzsche számára az isten csak most halt meg, a jelenben *(Zarathustra).* Tehát valamikor volt isten, de most már nincs. Innen egyenes út vezet az imperialista kor különböző elméleteihez (Spengler, Leopold Ziegler).

Schopenhauer abszolút történelmietlensége Nietzschénél misztikus történelemfilozófiává alakul. Ez az átalakulás azért fon-

tos számunkra, mert az *antropologizmus* segítségével megy végbe. Egyelőre még nagyon kevéssé tanulmányozott kérdés, milyen szerepet játszott e kérdésben Feuerbach közvetlen hatása Nietzschére. Rawidowitz idézi Nietzsche egy sor idevágó kijelentését[30], különösen hangsúlyozza az istenről mint az emberi nem szinonimájáról alkotott elképzelés rokonságát a két gondolkodónál. Kétségtelen, hogy Feuerbach egész sor közvetítő láncszemen keresztül hathatott Nietzschére – például Overbeckre, Burckhardtra utalunk, akinél Mautner a feuerbachi hatás nyomait fedezi fel,[31] Kelleren és másokon keresztül. Mindenesetre, amikor Nietzsche támadta Richard Wagnernak a kereszténység felé fordulását, éppen Wagner feuerbachiánus múltját hozta fel a keresztény jelen ellen.[32] Antropológia idealista alapon – ez Nietzsche vallásos ateizmusának alaptendenciája. Annak a kérdésnek, hogy Feuerbach hatását Nietzschére milyen mértékben lehet filológiailag bizonyítani, másodlagos jelentősége van. Ugyanis, először, Feuerbach olyan erős hatást gyakorolt a negyvenes-ötvenes évek egész ideológiájára, hogy e filozófia elemeit közvetve is könnyen el lehetett sajátítani. Másodszor, már Gottfried Keller példáján láthattuk, hogy létezett egy olyan tendencia, amely a feuerbachi világnézetből először kiűzte a harcos materializmust, azután pedig a materializmust általában.

Harmadszor, Richard Wagner fiatalkori fejlődésének elemzése megmutatta, hogy ott, ahol valamely feuerbachi tézis idealista átalakításával van dolgunk, gyakorlatilag lehetetlen elválasztani Feuerbach hatását a radikális ifjúhegeliánusok hatásától. Míg Wagnernál az „igazi szocialistákkal" volt dolgunk, Nietzsche esetében mindenkelőtt Bruno Bauert kell figyelembe vennünk. (A Bauer és Nietzsche közötti kapcsolatra elsősorban barátom, M. A. Lifsic utalt. Ez a kérdés meglehetősen el van hanyagolva. Az *Ecce homó*-ban Nietzsche azt mondja, hogy Straussról szóló brosúrája megjelenése óta Bauer egyik legfigyelmesebb olvasója;

30. Rawidowitz: Feuerbach. 339. k. lásd ugyancsak Mautner: Geschichte des Atheismus, 4. köt. 198.

31. Mautner: I. m. 345. k.

32. Nietzsche: Nietzsche contra Wagner. Taschenausgabe. II. köt. 245.

ugyanígy nyilatkozott a Taine-hez és Brandeshez írt levelében. Peter Gast, Nietzsche egyik legközelebbi tanítványa, Bauer halála után elutazott Richsfordba, hogy megnézze, hol és hogyan élt Bauer.[33] Érdekes, hogy maga Nietzsche és barátja, Gast, Bauer nézeteiben Nietzsche hatásainak nyomaira bukkantak. A valóságban minden bizonnyal éppen fordítva volt, de ez objektíve alátámasztja a két nézet közötti rokonságot. Mindenesetre ez a kérdés tanulmányozást érdemel, és egyúttal azt a kérdést is meg kellene vizsgálni, milyen viszonyban volt Nietzsche barátja, Overbeck, a történész Bauerral és Feuerbachhal. Troeltsch például többször utal Feuerbach Overbeckre gyakorolt hatására.)

A Bruno Bauer-féle *Öntudat filozófiája,* mint Marx megjegyzi,[34] Hegel szubjektív idealista szellemben való továbbfejlesztése. Marx teljes joggal állítja szembe ezzel a nézettel Feuerbach materializmusát. Mégis Bauer szubjektív idealizmusa keresztülmegy a feuerbachi hatáson, vagy legalábbis érinti e hatás. Az antropológiai nézőpont, amely már Hegelnél erősen megnyilvánul, különösen *A szellem fenomenológiájá*-ban, meghatározza, ha szubjektív idealista szellemben is, az egész „öntudat filozófiáját". F. A. Lange nem értve meg Hegelt és Feuerbachot, úgy véli, hogy az antropológia tisztán hegeli örökség, és az a mozzanat, amely Feuerbachot elválasztja a materializmustól.[35] Antropológiai elemek azonban a korábbi materializmusban is előfordulnak, különösen a valláskritikában.

De az antropológiai elv csak pontatlan, gyenge leírása a materializmusnak. Jelentősége ezért attól függ, milyen filozófiának része, materialistának-e vagy idealistának, és milyen funkciót tölt be ezen belül. Az antropológiai elv hangsúlyozása Feuerbachnál kétségtelenül materializmusának általános hibáival van összefüggésben. Jóval a régi materialisták mögött maradt ugyanis kora társadalmi kérdéseinek kritikai elemzésében. Ezért az „én" és a „te" elméletével, a „szeretet" túlhangsúlyozásával, az

33. Barnicol: Das entdeckte Christentum im Vormärz. Jena, 1924. 68.
34. MEM. 2. köt. 77. k.
35. Lange: Geschichte des Materialismus. Reclam, Leipzig, 2. köt. 104.

„egoizmushoz" és a „kommunizmushoz" való viszonyával az antropológiai elv nála túlságosan elvont jellegűvé kellett hogy váljon.

Éppen itt, tehát tanításának leggyengébb pontján van az összefüggés közte és Bauer között. Feuerbach következetlen materializmusa azonnal következetes szubjektív idealizmusba csap át Bauernál. Bauer teljesen következetesen alakítja át Feuerbach „emberét" öntudattá, tősgyökeresen demokratikus ismeretelméletét a „szellem" arisztokratizmusává, „tiszta kritikává", akkori terminológiája szerint; lásd erről, Marxnál:[36] Bauer arisztokratizmusa olyan erős, hogy a „tömeg" az ő szemében nemcsak nem alkalmas a helyes megismerésre, mi több, „Az eddigi történelem minden nagy akciója – értesülünk – azért volt *eleve* elhibázott, és azért nem aratott hathatós sikert, mert a tömeg érdekelt volt bennük és *lelkesedett* értük – illetve azért kellett szánalmas véget érniük, mert az az eszme, amelyről alapjukat alkotta, olyanfajta volt, hogy meg kellett elégedniük egy felszínes felfogással, tehát számítania kellett a tömeg tetszésére is."[37]

Itt tehát a zsenikultusz továbbfejlesztésével állunk szemben. Ezt a tendenciát Nietzsche fejlesztette tovább, és konkretizálta, aki ennek következtében az imperialista kor vezető gondolkodója lett Németországban. Bauer a negyvenes években egyedül maradt, és még a reakció megerősödése, még a bismarckizmus sem tudták felélesztení filozófiáját. Az ő filozófiája még túlságosan szorosan kötődött a polgári ideológia klasszikus időszakához: Bauer ateizmusa túl szorosan kapcsolódott a XVIII. századi ateizmushoz, a kereszténység általa adott kritikája túlságosan mélyen hatol be a kérdés lényegébe, a kereszténység tényleges kialakulási folyamatába az antikvitásból. Ezért nem lehetett Bauer a reakciós korszak nagynevű filozófusa.

Nietzsche olyan filozófiává alakította át Bauer gnoszeológiai arisztokratizmusát, amely az elnyomás és kizsákmányolás rendszerét, az imperialista „felsőbbrendű ember" uralmát szolgálta. Az ateizmus helyett nála megjelenik a „hősi" bánat a „halott

36. MEM. 2. köt. 77. k.

37. I. m. 80.

istenért", isten tagadása helyett – az ember felett álló isten elutasítása, a régi antropológia helyett – tézis az emberről mint minden dolog mértékéről. A kereszténység kritikája átalakult az elnyomott osztályok „bosszúvágyának" (ressentiment) kritikájává, a proletariátus felszabadító harca elleni ideológiai fegyverré, ahogy ez kiderül a nietzschei „ressentiment"-kategória felhasználásából a német szociológiában. A kereszténység a „nem teljesértékűek" vallásának lett nyilvánítva, ez a baueri „tömeg", amelynek nincs joga meghatározni és értékelni a „felsőbbrendűek" viselkedését. A schopenhaueri nihilizmus és a baueri „kritikai kritika" a kultúra dekadens kritikájává, a dekadencia önkritikájává vált, magának a dekadenciának a szemszögéből. Az absztrakt világnézeti történelmietlenség történelmi mitizálásnak adta át a helyét, és a filozófia funkcióját éppen az ilyen mítoszok teremtésében látták (az értékek átértékelése). A nietzschei „szerelemben a végzet iránt" (amor fati) stilizált „hősi" formát találtak a kapitalizmus minden következményének való fenntartás nélküli alárendeltséghez, „örök ismétlődésében" pedig a kapitalista fejlődés rútságainak ugyanilyen „hősi" jóváhagyását. És csak miután mindezek az előfeltételek teljesültek, vált az arisztokratikus gnoszeológia és a vallásos ateizmus a német imperializmus „művelt osztályainak" vallásává. (Mehring szerint Nietzsche használhatatlan a burzsoázia számára, mert annak, úgymond, csak olyan „eszmeietlen és lelkiismeretlen" talpnyalókra van szükségük, mint Richter, és Nietzschétől nincs visszaút Richterhez.[38] Mehring azonban túlságosan leegyszerűsíti a polgári ideológiát, és a tőzsdei sajtó szintjére szállítja le. Tíz évvel később Mehring elismerte, hogy hibát követett el Gardennal kapcsolatban, akit e recenzióban mint példát említ arra vonatkozóan, hogy az értelmiség bizonyos rétege számára Nietzsche „átmenet a szocializmus felé vezető úton"; Nietzsche jellemzését azonban emellett nem változtatta meg.[39] És ez nem véletlen. Az ismert *Esztétikai hadakozások*-ban[40] azt mondja, hogy Nietz-

38. Mehring: Recenzió Eisner Nietzsche-könyvéről. Neue Zeit. 2. köt. 667.
39. Mehring: Meine Rechtfertigung. Leipzig 1903. 16.
40. Werke. 6. köt. 182.

sche a Strauss elleni harcban vitathatatlanul megvédte „a német kultúra legdicsőbb tradícióit". Arról van szó, hogy bizonyos fokig Mehring maga is osztotta a Lassalle–Schweizer féle elképzelést a liberális burzsoázia elleni egyoldalú ideológiai harc szükségességéről, és ezzel párhuzamosan a romantikus-reakciós tendenciák elleni harc feleslegességéről. Az ideológiatörténetben tehát ugyanazon a hibás álláspontón áll, mint a német szociáldemokrácia történetében.

VII. Befejezés

Feuerbach közvetlen hatásának a fentiekben áttekintett útja a német irodalomban Feuerbach nézetei *legteljesebb átalakulásának útja önmaga szöges ellentétébe.* Igazi, többé-kevésbé adekvát hatása nagyon rövid ideig tartott. Már a nyolcvanas években, a baloldali polgári publicisták körében is csak elvétve akadt egy-egy (például Dübock), aki még Feuerbach álláspontján állt. A hivatalos irodalom- és filozófiatörténet általában az elhallgatás taktikáját követte vele szemben; ha egyes pozitivisták, mint például Jodl, igazságosabb történelmi értékelést igyekeztek adni róla, ezek a próbálkozások majdnem semmilyen hatással nem voltak az irodalom és irodalomtörténet általunk vizsgált területére. Csak azok a rejtett hatásai éltek tovább, amelyeknek útját végigkövettük Kellertől és Herwegh-től Wagnerig és Nietzschéig. És minél tovább megyünk, annál rejtettebbé válik ez a hatás. Már Nietzschéről is nehéz megmondani, mennyire ismerte valóban Feuerbachot, de azoknál az íróknál, akik Nietzschére támaszkodtak, és ezen az alapon fejlesztik tovább az antropológiai motívumokat, majdnem biztosan kijelenthetjük, hogy csak névről ismerték Feuerbachot, de legalábbis nem első kézből. Ez teljesen érthető. E fejlődés során ugyanis Feuerbach gondolatai ki lettek szakítva, ahogy ezt fentebb megmutattuk, az eredeti materialista összefüggésből, meg lettek változtatva, és a végtelenségig el lettek torzítva. (Mautner a tipikus példája Feuerbach idealista félreértésének.)

Ennek ellenére a feuerbachizmus utóhatásai objektíve fenn-

állnak. És talán érdemes volt őket röviden áttekinteni. A feuerbachi antropologizmus sorsa ugyanis szembetűnően alátámasztja, hogy „... minden igazságot, ha »túlzásba« viszik ... ha felnagyítják, a valóságos alkalmazhatósági körén túl kiterjesztik, ad abszurdum lehet vinni, és ilyen körülmények között szükségszerűen abszurdummá is válik"[41]. Annak, aki ezt az egész fejlődést belső összefüggéseiben akarja megérteni, az ideológia *változásának* folyamatát kell tanulmányoznia: ekkor láthatóvá válik, hogy meghatározott eszmék, ha új osztályhelyzetben és ezért más eszmékkel való új kölcsönhatásban alkalmazzák, egészen más jelentést kaphatnak. De ez az arányeltolódás a gondolatsorok között az osztályharc ideológiai következménye, ideológiai tükröződése, amely osztályharc következtében nemcsak az osztályok között változnak meg az erőviszonyok, hanem magukon az osztályokon belül is állandó mozgások mennek végbe.

Valamely osztály ideológiájának átalakulása progresszívból reakcióssá ugyancsak nem egyenes vonalúan megy végbe, hanem ugrásokkal, egyenlőtlenül, a progresszív tradíciókhoz való visszatéréssel, amelyek azonban ez alkalommal mindig módosultan jelentkeznek.

Ez volt, és ennek kellett lennie Feuerbach sorsának. Azok a gondolatok, amelyeket a további fejlődés során teljesen eltorzítottak, már nála is a gyengeség, a felemásság, a következetlenség megnyilvánulásai voltak, azon osztálykorlátok eredményei, amelyeket nem tudott legyőzni. Nem látni ezeket a korlátokat és ezt a gyengeséget, azt jelentené, hogy elfogadjuk Marx és Feuerbach egységének helytelen elméletét; ez egyenértékű volna a polgári és a proletárforradalom közötti választóvonal ideológiai eltörlésével. Másfelől azonban e gyenge oldalak túlhangsúlyozása, az a vélemény, hogy a feuerbachi gondolatok hatása egyenes és adekvát volt, nem pedig torz, elferdített, a német ideológiatörténet kiforgatásához vezetne; ez azt jelentené, hogy Feuerbachot felemássága miatt egészében az ellenség kezére adnánk. Ezt nem engedhetjük meg. Feuerbach, mint a forradalmi polgári demokrácia nagy gondolkodója, minden gyengesége és

41. Lenin: Baloldaliság, a kommunizmus gyermekbetegsége.

hibája ellenére abba az örökségbe tartozik, amelyet a proletariátusnak birtokba kell vennie. Amellett Feuerbach gyengeségeinek és hibáinak következetes és dialektikus bírálata az egyetlen lehetséges útja az örökség birtokbavételének.

Az érte vívott harc most aktuálisabb, mint valaha. A hivatalos burzsoá tudomány részéről történt majdnem teljes elfeledés időszaka után Feuerbach ismét ismertté válik (Hegel „újjászületésével" és az „életfilozófia" uralmának megerősödésével összefüggésben), ismét emlegetni, idézni és kommentálni kezdik. A legdurvább hiba volna azonban észre nem venni, hogy ez az „elismerés" csupán a hosszú elhallgatás egyenes folytatása, és egyáltalán nem Feuerbach valóságos megértésének kezdete. A német burzsoázia, amely az utóbbi tíz évben a fasizálódás gyors folyamatán ment keresztül, még hozzávetőleg sem képes megérteni a régi burzsoá Németország utolsó forradalmi gondolkodóját; a német filozófia, amely a német burzsoázia fasizálódásával összhangban gyorsan átalakul mitizáló irracionalizmussá, gyűlölettel és undorral kell hogy elutasítsa Feuerbach materializmusát. És ha Feuerbach neve mégis gyakrabban kezd feltűnni Németország filozófiai irodalmában, mint korábban, ez azt jelenti, hogy tanítását még tovább torzítják, hogy most már egyenesen a legújabb irracionalizmussal és a mitologizáló antropológiával próbálják összefüggésbe hozni. K. Löwith, a „baloldali" magántanár, a maga részéről Feuerbachot mint másodrendű figurát, az „életfilozófia" megalapítói közé akarta besorolni. A szubjektív idealizmus végletekig vitele nála, mint a legújabb filozófusok legtöbbjénél, az idealizmus elleni látszatharc formáját ölti: a mai fasiszta irracionalista-misztikus idealizmus az idealizmus túlhaladásának szószával leöntve kínálja magát a hiszékeny olvasónak. (Az idealizmus elleni képmutató harc első állomását már a machistáknál megfigyelhettük.)

Az antropologizmus, az irracionalista felhívás az „ösztönéletre", a racionalizmus ellen, a logikai megismerés ellen, „az idealizmus elleni harcnak" van feltüntetve. Hogy mennyire komoly ez a „harc", az kiderül, amikor Löwith az antropológia történeti áttekintésében hangsúlyozza, hogy „a reakciós materialista Feuerbachnál" fontosabb szerepet játszott a késői romantikus, Carus

Psyché-je, Schopenhauer *A világ mint akarat és képzet*-je, Nietzsche és különösen Freud. Rajtuk kívül még Kierkegaard is, aki Löwith véleménye szerint „lényegében a szélsőbaloldali hegelianizmushoz tartozik". Mindezek eredményeképpen megkapjuk „az emberi létezés *tudattalan ösztöneinek történetét*" szemben a „tudatos szellem történetével"[42].

Ugyanebben a szellemben építi fel Fr. Seiffert a karakterológia megalapítóit: Baader – Feuerbach – Kierkegaard – Nietzsche – Bachofen. A hegeli „általános" ellen (vagyis az objektív megismerés lehetősége ellen, ha Hegel idealista módon fogja is fel ezt) Feuerbach szavait idézi az „emberről mint a filozófia tárgyáról", méghozzá úgy, hogy kiragadja a kontextusból, és így teljesen elferdíti őket. Seiffert szintén azt a látszatot igyekszik kelteni, mintha a harc egyidejűleg a „naturalizmus" (azaz a materializmus) és az idealizmus ellen irányulna.[43]

Löwithnél és Seiffertnél sokkal világosabban fejezi ki ugyanezt a korabeli német polgárság számára oly fontos gondolatot a neohegelianizmus vezére, Glockner. Feuerbach Fr. T. Vischerre gyakorolt „óriási hatásáról" beszél, de ezt a hatást Vischer későbbi, irracionalista időszakára vonatkoztatja. Glockner a következőképpen fogalmazza meg a problémát: „a szemléleti felfogásban gyökerezik az irracionalitás problémája"; idézi Dilthey szavait: „a reális – irracionális".[44]

Glockner számára Vischer és a hegelianizmus liberális epigonjai éppen azt a láncszemet jelentik, amelyhez kapcsolódnia kell „Hegel újjászületésének"; Glockner és legközelebbi harcostársa, Kroner, Hegel „újjászületését" úgy fogják fel, mint Hegel összebékítését a korabeli „életfilozófiával". Ezzel kapcsolatban a Feuerbach történelmi szerepének értékelésére irányuló kísérletek eredménye az lesz, hogy Feuerbachot mint másodrendű, mellékes figurát a polgári filozófia mai fasizálására használják fel.

42. Löwith: Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie. Logos 1928.

43. Seiffert: Charakterologie in Handbuch der Philosophie. 16–18.

44. Glockner: Fr. T. Vischer und das XIX. Jahrhundert. Berlin 1931. 137., 179. és 198.

Ehhez egyrészt hibáiból indulnak ki, gondolatait kiszakítják az általános összefüggésből, elszigetelik, eltorzítják, és a fent említett célra használják fel. Másrészt pedig Feuerbach materializmusa e torzítás, a filozófia e fasizálása leplezésének céljául szolgál, hogy az „idealizmus elleni harc" látszatát adják neki.

Ez utóbbi motívum nem játszik olyan szerepet a neohegeliánusok vezetőinél, mint az „életfilozófiánál", a szó sajátos értelmében. Alfred Bäumler, a hitlerista rendszer egyik hivatalos filozófusa teljes nyíltsággal beszél erről a tendenciáról. Az ő szemében Feuerbach csupán Nietzsche jelentéktelen elődje. Bäumlernél az alapvető mozzanat, Nietzsche jellemzésében, „a tudás elleni harc", „támadás az új filozófia kartezianizmusa ellen": ez a fővonala az „életfilozófiának" – az „ösztönök" uralma, amelyet e filozófia minden képviselője hirdet – Schelertől és Löwithtől Rosenbergig. Számunkra itt különösen fontos Bäumler egyenes kijelentése: „Nietzsche ebben a vonatkozásban is Ludwig Feuerbach harcát folytatja."[45] Igaz, Feuerbach Bäumler szemében Nietzsche nagyon szerény, felemás elődje, de mégis fontos, mint egyik elődje az új, „hősi realizmusnak", annak a látszólagos „harcnak" az idealizmus ellen, amely Bäumlernál egybeesik a liberalizmus elleni harccal.

Nietzsche történelmi szerepét Bäumler a következőképpen jellemzi: „Nietzsche – a realizmus első nagy filozófusa. Itt nem valami empirizmusra vagy szenzualizmusra kell gondolni – milyen távol van Feuerbach Nietzsche mögött. Ez egy teljesen eredeti realizmus, amellyel az európai filozófia új fejezete kezdődik. A felsőbbrendű ember – realista koncepció – értelmet ad a földnek."[46]

Ezekhez az idézetekhez, amelyeket szándékosan választottam ki a mai fasiszta filozófia különböző irányzataiból, még hozzá lehetne tenni akárhány hasonló jellegűt. Az idézetek, úgy gondoljuk, elégségesek az alaptendencia feltárásához: Feuerbachot ismét „felfedezik", „igazságos értékelést" adnak róla, mint a

45. Bäumler: Nietzsche der Philosoph und Politiker. Leipzig 1931. 30.
46. I. m. 16.

mai filozófia „realista" irányzatának elavult, túlhaladott elődjéről.

Ez a „realizmus" fontos szerepet játszik az irodalomtudomány fasizálásában is. Magától értetődik, hogy Nietzsche „hősi realizmusa", amelynek genezisét fővonásaiban fentebb már felrajzoltuk, Rosenberg–Goebbels „acélos romantikájának" előkészítője. A fasiszták irodalomelmélete és irodalmi gyakorlata tudatosan csatlakozik az 1848 utáni polgári irodalomnak azokhoz az ideológiai tendenciáihoz, amelyeket korábban ismertettünk. Nem véletlen, hogy mindegyik fasiszta teoretikus, bármennyire is eltérnek egymástól egyéb vonatkozásokban (Adolf Bartels, Paul Ernst, Glockner és mások), egybehangzóan dicsőítik a német irodalomnak ezt az „ezüstkorát", Keller, Hebbel, Wagner, Vischer korát.

És ez teljesen érthető. Ennek az időszaknak a tradícióira, Keller–Storm–K. F. Meyer és mások műveire támaszkodik a fasiszta irodalom „életteremtő" tendenciája. Természetesen az itt felsorolt írók műveit, akik részben és mindig következetlenül a késői romantikától a realizmus felé haladtak, a mai fasiszta irodalmárok visszafordítják egy impresszionista módon átfestett késői romantika felé.

A mai polgári irodalom egy másik irányzata, amely a „monumentalitásra" irányul, Hebbel és Wagner tradícióihoz csatlakozik. Mindkét irányzat többé-kevésbé nyíltan a társadalom, a társadalmi fejlődés mozgatóerői megismerhetetlenségének elméletéből indul ki. Az ezen az alapon létrejövő „realizmus" a legjobb esetben is csak a külső részletek reprodukálása lehet, amelyeknek belső összefüggése ismeretlen marad; valójában jórészt a pszichológiai elemzés „realizmusára" korlátozódik, amely nem hatol el a valóságos okokig, tudatosan elszigeteli magát tőlük, és így természetesen csak álrealizmus lehet.

Ennek illusztrálására lássunk egy hosszú idézetet Hebbeltől: ezt a részt elsősorban azért idézzük, mert Hebbel, az általunk vizsgált időszak egyik legnagyobb költője, aki amellett döntő hatást gyakorolt a mai német irodalomra (Paul Ernst, Wilhelm von Scholz és mások), másrészt, mivel Hebbel sokkal világosabban fejezi ki gondolatait, mint a mai irodalmárok. Lássuk

tehát, mit ír Hebbel *Gyges és gyűrűje* és a *Nibelungok* című drámáiról 1863. február 23-án kelt levelében barátjának, S. Englendernek: „Ami az ön kétségeit illeti *Gyges* és a *Nibelungok* realizmusát illetően, én itt is, mint mindenütt, kizárólag pszichológiai mozzanatot viszek a realizmusba, kozmikust nem. A világot nem ismerem, mert bár magam is alkotórésze vagyok, de ez egy olyan elenyészően kis rész, hogy ebből semmilyen következtetést nem lehet levonni igazi lényegére vonatkozólag. Az embert viszont ismerem, mivel magam is ember vagyok, és ha nem is tudom, hogyan jön létre a világból, de azt viszont nagyon is tudom, hogyan hat vissza a világra, miután létrejött. Az emberi lélek törvényeivel ezért a legtisztaletteljesebben számolok; minden egyébre vonatkozólag pedig úgy gondolom, hogy a fantázia abból a mélységből merít, amelyből maga a világ is keletkezett, vagyis a jelenségeknek abból a tarka láncolatából, amely jelenleg létezik, de amelyet valamikor majd egy másik vált fel talán. És ezért számomra a Nibelungok nem »a német nemzet babonája«, mint az ön számára, számomra ez – most olyan kifejezést engedek meg magamnak, amire csak az önnel folytatott beszélgetésben szánom el magam – számomra ez csillagzat, amely csak véletlenül nem ragyog a többivel együtt fenn a csillagos égen . . . Soha nem engedem meg magamnak, hogy a szemem előtt levő meghatározatlan és meghatározhatatlan erők sötét világából kölcsönözzek valamilyen motívumot; arra szorítkozom, hogy megragadjam a csodálatos fényeket és színeket, amelyek *új* fénnyel árasztják el valóságosan létező világunkat, de nem változtatják meg. Gyges lehetséges gyűrű nélkül is, a Nibelungok – bőr nélkül, miután szaruhéjjá változott, és varázsüveg nélkül is: gondolja meg és ön is meg lesz győződve erről."

Hebbel még igyekszik megőrizni mitikus világában a pszichológiai realizmust. Mai követői úgy interpretálják hőseik pszichológiáját, hogy az kezdettől fogva meg van hamisítva náluk. Wilhelm Schäfer például polemikus, programjellegű kijelentéseiben „a tudat korlátoltságával" szembeállítja „a tudatalatti kiterjedtségét". Műveiben a fentebb jellemzett Nietzsche–Löwith–Bäumler vonalon halad. A művészetben, mondja Schäfer, „a nép alkotó akarata alkotja meg életszférájának szimbolikus képeit".

Emellett, mindennemű félreértés elkerülése végett, Schäfer egyértelműen utal arra a „veszélyre", amely mindig létrejön, amikor a közönség, „amelyet túlzottan elragad a kor szelleme, elveszti a népi életszféra érzetét", azaz, amikor a közönség azt követeli a költőtől, hogy valamilyen formában foglalkozzon a társadalmi fejlődés aktuális problémáival.[47]

Ez a nagyon is tipikus nézet azt mutatja, hogy az alkotói elvek a német polgári írók többségénél ugyanolyan gyorsan fasiszta jelleget öltöttek, mint a német filozófia.

A fasizálódásnak ez a folyamata szükségképpen magával vonja az irodalom lesüllyedését a legalacsonyabb eszmei szintre. Azok az írók, akik hűek maradtak a burzsoáziához, mindinkább a fasiszta propaganda vak eszközeivé válnak. Magukévá teszik „az értelem kiküszöbölésének" jelszavát, irracionalista misztikába merülnek, és egyre inkább lemondanak mindenfajta kísérletről, hogy kiigazodjanak írói munkájuk tartalmában. Emellett a mai reakciós írók nagy igyekezettel próbálják magukat a régi német irodalom örököseinek kiadni. Le kell fejtenünk a kérdés körül szövődő hamis kiagyalások szövetét. Az örökségért folytatott harcunknak szerves része annak tanulmányozása, milyen hatást gyakorolt Feuerbach a német irodalomra. Ez világosan megmutatja, milyen gyors volt a feuerbachianizmus eltorzításának és meghamisításának folyamata, hogyan eredményezték éppen Feuerbach gyenge oldalai a nagy német materialista e torz hatását a szépirodalomra és az irodalomelméletre.

47. Schäfer cikke Kinderman gyűjteményében: Des deutsches Dichters Sendung in der Gegenwart. Leipzig 1933.

A HARMONIKUS EMBER ESZMÉNYE A POLGÁRI ESZTÉTIKÁBAN

Ha a címben jelzett problémához komolyan akarunk közelíteni, semmiképp nem szabad az imperialista korszak „életművészeinek" elméletére vagy gyakorlatára gondolnunk. Az ember képességei és erői közötti harmóniára irányuló vágy soha nem halt ki egészen. Minél rútabb, minél lélektelenebb lett az élet a magas fejlettségű kapitalista társadalomban, annál hevesebben kellett hogy fellobbanjon az egyes emberben a szépség utáni áhítozás. A harmónia vágya azonban az imperializmus korszakának emberénél nagyon gyakran gyáva, legjobb esetben is félénk visszahúzódás az őt körülvevő, ellentmondásokkal teli élet nagy problémái elől. Az ilyenek saját bensőjükben keresik a harmóniát, eközben pedig izolálják magukat a társadalmi harcoktól. Efféle „harmónia" csak látszólagos, csak felszíni lehet; a valósággal való első komolyabb szembesítésnél szükségszerűen szét kell hullania, meg kell semmisülnie.

Az ember harmónia utáni vágyának igazán nagy elméleti és írói meghirdetői mindig is világosan látták, hogy az egyén harmóniája az egyénnek a külvilággal való harmonikus együttműködését, a társadalommal való harmóniáját feltételezi. A harmonikus embereszmény nagy elméleti harcosai a reneszánsztól kezdve, Winckelmannon át, Hegelig, nemcsak ennek az eszménynek igazi megtestesítőit csodálták a görögökben, hanem egyre tisztábban, egyre világosabban felismerték, hogy a klasszikus görög kor emberének harmonikus fejlődése az ókori demokráciák társadalmi és politikai struktúrájában gyökerezett. (Megint más kérdés, hogy többé-kevésbé rejtve maradt előttük: ezeknek a demokráciáknak a rabszolgaság képezte az alapját.)

Hegel így jellemzi a görög élet és a görög művészet harmóniájának alapját: „A görögök, közvetlen valóságuk szerint, az öntudatos, szubjektív szabadság és az erkölcsi szubsztancia szerencsés közepét találták el életükkel." S ennek a gondolatának a további kifejtése során Hegel összehasonlítja a görög demokráciát mind a keleti despotizmussal, amelyben az egyéneknek nincsenek semmiféle jogaik, mind pedig a fejlett társadalmi munkamegosztás modern társadalmával: „A görögök erkölcsi életét tekintve az egyén önálló és önmagában szabad volt ugyan, anélkül azonban, hogy a ténylegesen adott állam általános pillanatnyi érdekeitől... elszakadt volna. Az erkölcsiség általánossága és a személyiség absztrakt szabadsága a külsőben és a belsőben a görög élet alapelvének megfelelően zavartalan harmóniában maradt meg, és... nem lép előtérbe a politikum önállósága valamiféle tőle független, szubjektív moralitással szemben. Ennek a szerencsés harmóniának a boldogító érzése, értelme és szelleme hatja át mindazokat az alkotásokat, amelyekben a görög szabadság önmagára eszmélt, amelyekben lényege önmaga számára is megnyilvánult."

Marx volt az első, aki feltárta ennek az emberi kultúra történetében páratlan virágzásnak, az emberi személyiség harmonikus kiteljesedésének gazdasági-társadalmi alapjait, úgy, ahogyan mindez a görög demokráciák szabad polgárainak körében megvalósult, Marx megmagyarázta azt is, mi a racionális magja annak, hogy az emberiség legjobb képviselőiben csillapíthatatlan vágy él ez után a soha többé el nem ért harmónia után. Marx óta tudjuk, miért nem is térhet vissza soha többé ez a korszak, az emberiség fejlődéstörténetének ez a „normális gyermekkora".

Az a vágy azonban, mely ennek a harmóniának az újbóli kivívására irányul, a reneszánsz óta megszakítás nélkül ott él, továbbél a haladás legjelesebb képviselőiben. Az antik gondolkodás feleleventésének, az ókori költészet és művészet megújításának a reneszánsz korában természetesen megvolt a maguk kézzelfogható oka a kor közvetlen osztályharcaiban. A római jog, mint egy viszonylag fejlett árugazdálkodás összefoglaló rendszere, kétségtelenül erős fegyvert jelentett a burzsoázia kezében a feudalizmus primitív kiváltsági rendszere ellen. Az ókori alkotmányok és pol-

gárháborúk tanulmányozása kétségtelenül hatékony harci eszköznek bizonyult a reneszánsztól kezdve egészen Robespierre-ig minden polgári és demokratikus forradalmár számára a feudalizmus és az abszolút monarchia ellen vívott küzdelemben. És ha mindezeket a harcokat illúziók hatották át – bármily hősies illúziók voltak is ezek –, az antik demokrácia kapitalista alapokon való megújításának lehetőségét illetően, még sincs afelől semmi kétség, hogy éppen ezek a hősies illúziók kellettek a középkor hordalékának-szemetének forradalmi félresöpréséhez.

Ezen túlmenően azonban az antikvitás megújításának ideológiáját a reneszánszban és a reneszánsz után olyan – önmagában véve ellentmondásos – tendencia jellemzi, amely többé-kevésbé túlmutat a polgárság horizontján. A reneszánsz korának nagy alakjai viharos lelkesedéssel és zseniális képességeik ma szinte elképzelhetetlen sokoldalúságával munkálkodtak valamennyi társadalmi termelőerő fejlesztésén. Nagy célkitűzésük az volt, hogy szétfeszítsék a társadalmi élet provinciális, szűkös és bornírt középkori korlátait, s ily módon olyan társadalmi körülményeket hozzanak létre, amelyek között felszabadulhatnának az embernek mindazok a képességei és lehetőségei; melyek a természeti erők alapos megismerését s az emberiség céljainak szolgálatába állítását eredményezhetik. És ezek a nagy emberek mindvégig világosan látták, hogy a termelőerők valódi fejlődése egyet jelent maguknak a produktív emberi képességeknek a fejlődésével. Szabad emberek uralma a természet felett, szabad társadalom keretei között: ez a harmonikus ember reneszánsz eszménye. Engels írja az emberiség e nagy, haladó átformálásáról: „Azokról a férfiakról, akik a burzsoázia jelenkorbeli uralmát megalapozták, sok mindent el lehet mondani, csak azt nem, hogy polgárian korlátozottak lettek volna." Engels ugyanakkor azonban azt is nagyon jól látja, hogy az egyén képességeinek egy ilyen magas szintű és sokoldalú kifejlesztése, még a legjelentősebb szellemek esetében is, csupán valamiféle még fejletlen kapitalista viszonyok között volt lehetséges: „Azoknak az időknek a hőseit természetesen még nem alacsonyította szolgaviszonyba a munkamegosztás, amelynek korlátozó, egyoldalúvá tevő következményeit utódaiknál oly gyakran megfigyelhetjük."

Minél inkább előrehalad a kapitalista termelőerők fejlődése, annál jobban kibontakozik a kapitalista munkamegosztás szolgává alacsonyító hatása is. Már a manufaktúrák kora is egyetlen részteveкenység szűk látókörű, megcsontosodott specialistájává torzítja a munkást, s e kor államapparátusa is kezdi már faragni a hivatalnokaiból a gondolattalan, lélektelen bürokratákat.

A felvilágosodás korának vezető gondolkodói, akik a középkor maradványai ellen még hevesebb harcot folytatnak, mint a reneszánsz alakjai, becsületes gondolkodóként látják, s nem titkolják, hogy efféle ellentmondások rejlenek a termelőerőknek abban a kibontakozási folyamatában, amelynek első élharcosai éppen ők maguk. Ferguson ily módon „denunciálja" (Marx szavaival élve) a szeme láttára kialakuló kapitalista munkamegosztást: „Sok termelői tevékenység valójában nem is kíván szellemi képességeket. Sőt, akkor űzhető a legeredményesebben, ha az érzésekre és az észre teljes elnyomás nehezedik; mert a tudatlanság a szorgos tevékenység szülőanyja csakúgy, ahogyan a babonáké is." Pesszimista kitekintésként pedig hozzáfűzi: ha a fejlődés ezt az utat követné a továbbiakban is, „helóták népe leszünk, nem lesznek többé szabad polgáraink".

Fergusonnál, mint a felvilágosodás minden jelentős alakjánál, a kapitalista munkamegosztás nyers és éles kritikája közvetlen és szervetlen szomszédságba kerül a termelőerők fejlődésére, az útjukban álló összes társadalmi természetű akadály eltakarítására irányuló, energikus követelésekkel. Így jön létre, így fogalmazódik meg a társadalommal kapcsolatos újkori polgári gondolkodásnak az a – kérdésfeltevésünk számára döntő fontosságú – kettőssége, amelyet minden jelentős újabbkori esztétikában, az élet és a művészet harmóniájának kérdését felvető, minden komolyabb gondolatmenetben fellelhetünk. Ellentmondásokkal teli út az, amelyet a XVIII. és a XIX. század jelentős gondolkodói két egyformán hamis, társadalmilag viszont ugyancsak hasonlóképpen szükségszerű szélsőség között keresnek.

Az egyik ilyen szélsőség a termelőerők tőkés fejlődési módjának dicsőítése – egyébként hosszú időre ez volt a termelőerők fejlődésének egyetlen lehetséges módja –; ezt az álláspontot képviselve, szemet kell hunyni afölött, hogy a termelőerőknek ez a

fejlődése szükségszerűen és egyre fokozottabban az ember szörnyűséges elszolgaisodását és szétaprózódását, az élet borzalmassá és rúttá válását hozza magával. A másik hamis véglet ugyanakkor az, ha valaki nem veszi észre ennek a fejlődésnek a haladó jellegét, s csak azokat a valóban elborzasztó következményeket veszi figyelembe, amelyek minden emberi vonatkozásban adódnak; menekülés az ilyen magatartás a jelenből a múltba, az értelmetlenné vált, az embert csupán gépek lélektelen alkatrészévé tevő munka korából vissza a középkorba, ahol a kézművesek sokoldalú tevékenysége „bizonyos mértékig még valamiféle bornírt művészi értelemre emelkedhetett" (Marx), ahol tehát az emberek még „kedélyes szolgaviszonyban" álltak a munkával (Marx). A két szélsőség, a két véglet kettőssége nem egyéb, mint apologetika és romantikus reakció meghasonlottsága.

A felvilágosodás koranak és a XIX. század első felének nagy írói és esztétái nem esnek áldozatul ennek a hamis dilemmának. De ők sem képesek a tőkés társadalom adott ellentmondásainak megoldására. Nagyságuk és bátorságuk abban áll, hogy nem törődve mindazokkal az ellentmondásokkal, amelyekbe szükségképpen bonyolódniok kellett, kíméletlenül kritika tárgyává teszik a polgári társadalmat, s eközben mégsem adják fel egyetlen pillanatra sem a fejlődés igenlésének lehetőségét. A felvilágosodás nagy alakjainál éppen ezért közvetlenül egymás mellett lelhetők fel ezek az ellentmondásos vonatkozások. A német klasszika költői és gondolkodói, akiknek a tevékenysége javarészt már a francia forradalom utáni időszakra esik, különféle utópisztikus megoldásokat keresnek.

A tőkés munkamegosztást illető bírálatuk ugyanakkor semmivel nem kevésbé éles, mint a felvilágosodásé volt. Ők is egyre fokozódó élességgel hangsúlyozzák az ember szétaprózottságát. Goethe Wilhelm Meistere felteszi a kérdést: „Mit segít nekem, ha jó vasat készítek, amikor saját bensőm tele van salakkal? Mi haszna, ha rendbe hozok egy földbirtokot, amikor én magam soha nem vagyok rendben önmagammal?" És azt is nagyon világosan látja mindjárt, hogy az ember lényének a diszharmóniája a polgárság társadalmi helyzetével függ össze. Így beszél erről: „A polgár érdemeket szerezhet, és szellemét a legmagasabb szintre emel-

heti: ahogy csak szüksége van rá; közben azonban óhatatlanul elveszíti saját személyiségét, bármit tesz is ... Nem kérdezheti: mi vagy? azt kérdezheti csak: mid van? Milyenek a nézeteid, ismereteid, képességeid, mekkora a vagyonod ... oly módon kell élnie képességeivel, hogy ő maga használhatóvá váljon általuk, s szinte már előfeltétele a dolognak, hogy lényében nincs, és nem is lehet semmiféle harmónia, mert miközben ily módon hasznossá teszi magát, ezenkívül azután mindent el kell hanyagolnia."

Németország klasszikus korszakának nagy költői és gondolkodói az ember harmóniáját és az ennek megfelelő szépséget a művészetben keresik. Tevékenységük már a francia forradalom utáni időkre esik, ezért hiába is keresnénk náluk a felvilágosodás hősies illúzióit. Nem adják fel azonban a harcot a harmonikus emberért, a harmonikus ember művészi kifejezéséért. Az esztétikai cselekvés ezért nyer nálunk mindent túlszárnyalni akaró és igen gyakran idealista módon túlhajtott jelentőséget. A művészi harmóniában nem csupán a harmonikus ember visszatükrözését és kifejezését látják, hanem ezt tekintik a legfontosabb eszköznek abban a vonatkozásban is, hogy az embernek a tőkés munkamegosztás által előidézett szétszakítottságát, és eltorzulását belülről korrigálják. Ebből a kérdésfeltevésből szükségképpen következik, hogy lemondanak a kapitalizmus korabeli élet diszharmonikus jellegének magában ebben az életben történő leküzdésének lehetőségéről. Az ember harmóniája és a szépség az élettől elforduló, az élettel idegenül szemben álló vonásokat ölt. Schiller így énekli meg a szépséget:

Törj a Szépség égi bűvkörébe:
S az anyag nehézkedése
Lent a porban, veszti erejét.
Nem a tömegből kínnal kiküzdve:
Könnyed-karcsún, légből mintha szökne,
Áll bűvölt szemed előtt a kép.
Elcsitul a harc, hallgat a kétség
A győzelem tiszta magasán;
Kitaszítja magából e szépség,
Mi az emberben silány.[1]

(Tandori Dezső fordítása)

Világosan kifejezésre jut itt a klasszikus filozófia és költészet idealista jellege. Az idealizmus abban is megnyilvánul, hogy Schiller az esztétikai tevékenységet túlságosan élesen szembeállítja az ember megszokott, hétköznapi munkájával. Kétségtelenül jelentős történelmi valóságlátással az ember esztétikai tevékenységét abból az erőfcleslegből eredezteti, amely minden élőlény sajátja. Az így kialakított „játék"-elmélet arra törekszik azután, hogy feloldja az embernek a kapitalista munkamegosztás által előidézett hasadtságát, magasba emeli a teljes, sokoldalú és fejlett emberi személyiségért vívandó harc zászlaját, ennek a fejlődésvonalnak a lehetőségét azonban csak saját kora tényleges munkájának körén kívül tudja elképzelni: „Mert . . . az ember csak akkor játszik, ha teljességgel tudatában van, mit is jelent ez a szó: ember, s viszont: csak akkor teljességgel ember, ha játszik."

Nyilvánvaló ezeknek az elméleteknek az idealista jellege. Szükséges azonban ugyanakkor, hogy jól lássuk: milyen törvényszerűen következik a nagy német klasszikusok gondolkodásának ez az idealista jellege saját társadalmi helyzetükből. Éppen azért, mert sem meg nem szépítik a tőkés fejlődés embertelenségét, sem a kapitalizmus romantikus és reakciós kritikájának engedményt tenni nem akarnak, egyúttal azonban – lehetőségként – a kapitalizmusnak a szocializmus általi meghaladását sem láthatják, ilyesféle kiutakat kell keresniük a harmonikus embereszmény megmentése érdekében.

Az esztétikai utópia nemcsak a konkrét, valóságos munkától fordul el, hanem általános-társadalmi értelemben is utópisztikus utakat keres. Goethe és Schiller abban hisz, hogy emberek kis cso-

1. Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre,
Und im Staube bleibt die Schwere
Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück.
Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen,
Steht das Bild vor dem entzückten Blick.
Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen
In des Sieges hoher Sicherheit;
Ausgestossen hat es jeden Zeugen
Menschlicher Bedürftigkeit.

portjai képesek lennének gyakorlatilag megvalósítani a harmonikus személyiség eszményét, s ez által a megvalósítás által csírasejteket hozhatnának létre ennek az eszménynek az emberiség egésze közötti általános elterjesztése céljából. Körülbelül olyasféleképpen, ahogyan Fourier remélte, hogy egyetlen falanszter megvalósulásából az egész társadalom fokozatos átalakulása következne be az ő értelmezésében vett szocializmus irányában. Efféle hit képezi a *Wilhelm Meister* neveléseszményének alapjait is; hasonló utópikus remények csendülnek ki Schillernek *Az ember esztétikai neveléséről* írott művéből.

Mivel az ember széttépettségét és a jelenség gyógyítását az egyes emberben keresték, az érzékiség és az értelem kettősségére való szétszakítottság problémája áll előtérben. Itt is világos, hogy az a tény, miszerint a polgári klasszika humanizmusában ez a kérdés központi jelentőséget nyert, szorosan összefügg a filozófiai idealizmussal. Ugyanakkor azonban éppúgy világos, hogy objektíve itt is az ember kapitalista munkamegosztás által előidézett szétszakítottságának egyik alapproblémájával van dolgunk. Az egyes emberi képességeknek a kapitalista munkamegosztás által előidézett egyoldalú és szolgai kifejlesztése „szabaddá" teszi az ember egyéb tulajdonságait és szenvedélyeit: elkorcsosulnak, vagy éppen anarchisztikusan, kaotikusan burjánzásnak indulnak. Amikor Goethe és Schiller ezen a ponton ragadja meg a kérdést, az emberi szenvedélyek lehetséges harmóniájának kérdését veti fel.

Néhány évtizeddel később ez a kérdés képezi majd Fourier utópista szocialista rendszerének egyik sarkpontját. Fourier abból indul ki, hogy nem létezik olyan emberi szenvedély, mely eleve rossz lenne. Rosszá csak a kapitalista munkamegosztás anarchisztikus és embertelen jellege folytán válnak a szenvedélyek. Elemzése során Fourier messze túlmegy a felvilágosodás és a klasszika gondolkodóin, előrehatol egészen a társadalmi munkamegosztás objektív alapproblémáinak feltárásig, így például elemzi város és falu különválását. Annak a szocializmusnak, amelyet ő álmodott meg utópisztikus módon, valamennyi társadalmi intézményével az a fő feladata, hogy teljesen kifejlessze azokat a képességeket és szenvedélyeket, amelyek minden emberben ott szunnyadnak, valamint különböző személyiségeknek a szocializmusban való har-

monikus együttműködése által az egyes emberben levő képességek harmóniáját is megteremtse és biztosítsa.

Fourier nagy kortársai, Hegel és Balzac már sokkal fejlettebb formában kerülnek szembe a kapitalista munkamegosztás ellentmondásaival, mint – együttműködésük idején – Goethe és Schiller. Most már eluralkodik az az elégikus-rezignált hang, mely Goethe és Schiller valamennyi utópisztikus reményében is ott csengett. A nagy gondolkodó és a nagy realista regényíró látják a kapitalista társadalom embertelenségét, látják, milyen kérlelhetetlenül, milyen kíméletlenül tapossa el ez a társadalom minden ember minden életmegnyilvánulásában mutatkozó harmóniáját. A görögség életének és művészetének esztétikai harmóniáját Hegel visszahozhatatlanul elveszettnek tartja: a „világszellem" túllépett az esztétikum szféráján, és más célok felé siet. Az emberiség felett a prózaiság szilárdította meg uralmát. És Balzac éppen azt mutatja meg, miként produkál a kapitalista társadalom vaskövetkezetességgel diszharmóniát és rútságot az emberi élet valamennyi megnyilvánulásában, milyen könyörtelenül tiporja el ez a társadalom a szebb, harmonikus életre irányuló emberi törekvéseket. Persze, epizódszerűen, Balzacnál is felbukkannak néha harmonikus életet élő egyes emberek kis „szigetei"; ezek azonban már nem a világ megálmodott utópisztikus megújításának csírasejtjei, hanem izolált, „véletlenszerű" epizódok, amelyekben „véletlenül" menekül meg egy-két szerencsés a kapitalizmus tipró vastalpától.

Így végződik a polgári forradalom korszaka legjobb képviselőinek a harmonikus emberért folytatott, hősies küzdelme: elégikus gyásszal, gyásszal valamennyi harmóniát teremtő emberi képesség kibontakozási feltételeinek visszahozhatatlan elveszítése miatt. És az elégikus gyászhangulatot csak ott váltják fel a szocializmus első megalapítóinak nagy, utópisztikus álmai, ahol a kapitalista társadalom kritikája már a szocializmus megsejtésébe csap át.

A polgári művészet és esztétika történetében a forradalmi korszak hősies illúzióinak kihunyásával, az antik demokráciák megújításának illúziójáról való végleges lemondással a klasszikumfelfogás kiüresedése jár együtt. Az így keletkezett, merőben formális „harmóniának" semmi köze sem a múlt, sem a jelen való-

ságos életéhez: merőben „akadémikus", tartalmatlan, üres, az élet rútságától való öntetszelgő, megcsömörlött elfordulást fejez ki.

A burzsoázia hanyatló korszakának jelentős gondolkodói és művészei egyre kevésbé elégedhetnek meg ezzel az üres akadémizmussal. A klasszikus harmónia eszményeitől való elfordulásuknak mély társadalmi és művészi okai vannak. A csakugyan realista szándékú művészek koruk társadalmi életét kíméletlen hitelességgel szeretnék ábrázolni, művészi célkitűzéseik során éppen ezért lemondanak minden emberi harmónialehetőségről, a harmonikus emberi személyiség minden szépségéről.

Felmerül azonban a kérdés: mit rejt és hogyan valósul meg ez a lemondás? A szépséget, a harmóniát kétségkívül megfoszthatja méltóságától, üres és közömbös „formaproblémává" alacsonyíthatja le az akadémizmus, lényegüket tekintve azonban ezek sem nem üresek, sem emberileg nem közömbösek. Fogalmuk tetszik csupán üresnek, mivel a kapitalista társadalom lehetetlenné tette, hogy az életben, a mindennapokban megvalósulhassanak. És a harmónia álma csak akkor teljesülhet be, csak akkor válhat hatékonnyá a művészetben, ha ez az álom valódi, az életben ténylegesen adott, az emberiség számára progresszív tendenciákból táplálkozik.

Ez a harmóniáról szőtt álom pedig éppen az ellenkezője mindannak, amit bármely akadémizmus célul tűz ki maga elé, azt állítván magáról, hogy folytatása a klasszikusoknak; éppen ellenkezője ez az álom a pszeudo-beteljesülésnek, a hazug és üres álharmóniának, amelyet az ilyesfajta akadémizmusok nyújthatnak nekünk. Menekülése a kapitalizmus korabeli élet rútságából az embertelenségéből nem egyéb, mint harc nélküli kapituláció éppen ez utóbbiak előtt.

Természetesen ez nem az egyetlen lehetséges formája a művészi kapitulációnak ez előtt az elementáris erejű művészetellenesség, ez előtt a barbársággá vált embertelenség előtt. Jelentős művészek, korukkal szembeforduló, becsületes harcosok, az emberi haladás lelkes hívei is – anélkül hogy akarnák, sőt, anélkül hogy tudnák – gyakran éppen művészként kapitulálnak koruk művészetellenessége előtt.

Itt tehát szépség és harmónia, e „régi" esztétikai kategóriák

társadalmi-emberi tartalma hatalmas, aktuális, az irodalmon és művészeten messze túlmutató jelentőséget nyernek. A már kifejlett kapitalista társadalom nagy realistái – vegyük például a Balzac-féle típust – a valóság hű ábrázolóiként egészen határozottan le kell hogy mondjanak az élet szépségének, az ember harmóniájának megjelenítéséről. Ha koruk körülményei között nagy realisták akarnak maradni, csupán a diszharmonikus, a szétszaggatott életet ábrázolhatják, azt az életet, amely az ember minden szépségét és nagyságát könyörtelenül eltiporja, vagy ami még ennél is rosszabb, belülről eltorzítja, korrumpálja, sárba tapossa. A végeredmény, amelyhez eljutnak, nem lehet más, mint hogy a kapitalista társadalom a legyilkolt emberi nagyság és tisztaság nagy temetője; hogy a kapitalizmusban, mint Balzac keserű iróniával megjegyzi, az emberekből vagy pénztárosok, vagy sikkasztók, tehát vagy kizsákmányolt tökfejek, vagy minden hájjal megkent gazemberek lesznek.

Ez a bátran vádló-bíráló kicsengés élesen megkülönbözteti az igazi realizmust az életet szépítgető, az élet diszharmóniájától menekülő akadémizmus minden fajtájától. A kapitalista társadalomnak ezen a vádló szavú leleplezésén belül azonban megint elválnak egymástól az utak: méghozzá aszerint, milyen eszközökkel érik el ugyanazt az eredményt művészi síkon az alkotók. Vagyis: hogy az emberiességnek a kapitalizmus által eredményezett szétrombolása jelenti-e minden további nélkül a művészi ábrázolás alapelvét, vagy az ellene vívott harc is, a szétzúzott, de szétzúzatásuk ellen lázadó emberi erők szépsége és emelkedettsége is belefér-e még a képbe. Ez első pillantásra merőben művészi szempontú kérdésfelvetésnek látszik. És ez a vonal csakugyan nem fut mechanikus párhuzamban a kapitalista és imperialista barbárság elleni politikai és társadalmi lázadással. Egész sor messzemenően baloldali beállítottságú író akad, aki egyszerűen tudomásul veszi, tényként fogadja el az embernek a kapitalizmus általi megalázását és szétzúzását, felháborodnak ezen a jelenségen, és felháborodásukat éppen azáltal fejezik ki művészileg, hogy a tényeket a maguk meztelen valóságában és borzalmában ábrázolják és leplezik le, az emberi méltóság ezek ellen való lázadását azonban már nem mutatják meg. Vannak megint más írók, akiknél a

lázadás elsősorban nem nyer olyan nyíltan politikai és társadalmi színezetet, mégis eleven intenzitással ábrázolják azt a mindennapos, sőt óráról órára megújuló harcot, amelyet e kor emberének saját emberi integritása megvédelmezésére a kapitalista környezettel vívnia kell. Ebben a harcban természetesen elkerülhetetlen vereség várja, ha csupán saját, egyéni erejére támaszkodik; csak akkor vívhatja meg sikerrel küzdelmeit, ha eleven kapcsolat fűzi azokhoz a népi erőkhöz, amelyek a humanizmus végső győzelmét gazdaságilag és politikailag, társadalmilag és kulturálisan biztosíthatják.

Makszim Gorkij azért lett napjaink világirodalmának vezető íróegyéniségévé, mert műveiben ezek az összefüggések a legmagasabb művészi szintű ábrázolást nyerték. Talán még soha senki nem fedte fel ennyire igaz módon, nem festette le ilyen sötét, komor színekkel a kapitalista társadalom élctének borzalmait; és a hatás ennek ellenére egészen más, mint legtöbb kortársának, köztük jelentős íróknak is a műveiben. Gorkij ugyanis soha nem csupán a puszta végeredményt mutatja meg, a kapitalizmus pusztító hatásának következményeit; figyelmét sokkal inkább arra fordítja, mi az, ami tönkremegy, és hogyan, miféle küzdelemben semmisül meg. És az emberi faj leghitványabb példányaiban is felmutatja mindig az emberi szépséget, a harmónia kialakításának szerves igényét, az önmagukban véve gazdag, csak éppen elnyomott, eltorzult, félresiklott képességek kibontakozásának tendenciáját. Vádló szavait éppen az teszi olyan messze hangzóvá, átható erejűvé, hogy ott a szemünk láttára tiporja le a társadalom a szépségre és harmóniára irányuló törekvéseket.

Továbbá a kivezető utat Gorkij mindig művészileg konkrétan mutatja meg; vagyis: azt ábrázolja, hogyan ébreszti fel, hogyan fejleszti a forradalmi munkásmozgalom, a nép felkelése az embert, hogyan gazdagítja belső életét, hogyan ad neki öntudatot, erőt, finomságot. Nem csupán egyik társadalmi rendszer áll itt szemben a másikkal, nemcsak világnézetek csapnak össze, hanem az újonnan felnövekvő új ember teszi konkrétan, művészileg átélhetővé az új valóság megújuló tartalmait.

Itt csap át politikai és társadalmi síkra a művészi ábrázolás elve. A régi elleni felháborodás, az új pátosza egyetlen kortárs

írónál sem olyan magával ragadó, mint Gorkij műveiben. Ez a felháborodás, a győzelemnek ez a pátosza – melyet az élő, eleven emberben ábrázol Gorkij – jelenti éppen azt, amiről az imént szóltunk: a művész soha nem kapitulálhat a kapitalizmus előtt! Gorkij esetében persze egybeesik a művészi és a politikai tisztánlátás. Párhuzamuk azonban semmiképp nem mechanikusan szükségszerű. Ha talán csak egy árnyalatnyit kevésbé megalapozott világnézetileg és művészetileg valamely radikalizmus, a végeredmény könnyen az lehet, hogy gyors és közvetlen hatékonyságra való törekvése során halott és bénító fetisizmus áldozata lesz. Másrészt a kapitalizmus művészetellenessége nem egyoldalú; minden igazi művésznek is – akár tudja, akár nem – emberábrázolóként, abból a kényszerből kiindulva, hogy gazdagon kibontott, fejlett személyiségeket ábrázoljon, eleve a kapitalizmus ellenségének kell lennie. Vélheti magát egy darabig „elfogulatlannak", menekülhet valamiféle szkepszisbe, sőt, még azt is hiheti magáról, hogy konzervatív. Művészileg azonban világosan látható lesz majd, messzire fog világítani igazi lázadása, hacsak túlságosan nagyfokú társadalmi és gondolati tisztázatlanság eredményeképpen át nem csap az emberi haladás ellen általában irányuló romantikus reakcióba.

Itt, a megtiport emberi jogok védelmének, a meggátolt emberré válás ősi jogainak visszaállításáért vívott küzdelem kérdésében Anatole France radikálisabb, mint Upton Sinclair, Thomas Mann radikálisabb, mint Dos Passos. És nem véletlen, hogy korunk legtöbb jelentős realistája – akik éppen azért jelentős realisták, mert felháborodásuk valóban mélyről jön, mert igazán az emberpusztító princípiumot gyűlölik, nem pedig rég halott sémákat díszítgetnek fel formalista dekorációval – a művészeten túlmenően is megtalálta útját a néptömegekhez. Romain Rolland lépett a leghatározottabban erre az útra. Heinrich és Thomas Mann útja, és számos más íróé még, szintén el kellene hogy gondolkoztassa e kérdésben a haladó írókat. A kiemelkedő realistáknak ez a lázadása korunk polgári világának legjelentősebb művészi eseménye. Egy ilyen lázadás által ebben a művészetek számára kedvezőtlen korban, mely a polgári kultúra általános hanyatlását mutatja, jelentős művészet született meg. Abban pedig, hogy ezek az írók,

az igazi realizmus képviselői, milyen erős szálakkal kötődnek elmúlt korok nagy hagyományaihoz, nem elsődlegesen meghatározó szerepű az a kérdés: milyen mértékben tapinthatók ki egyiküknél vagy másikuknál ennek a nagy hagyománynak a tudatosan ápolt jegyei. Romain Rolland-nál vagy Thomas Mann-nál például ezek is nagy szerepet játszhatnak; ami azonban döntő: az emberiség eddigi fejlődésének legnagyobb humanisztikus problémáival való objektív összefüggés, azok objektív folytatása. Olyan folytatás ez természetesen, amely napjaink különösen aktuális kérdéseihez kapcsolódik, ebben az esetben tehát: amely a kapitalista kultúra ellen harcol; hiszen ezellen a nagy művészeknek – saját művészetük védelmében – fel is kell lázadniok.

Van azonban másik út is. És van sok író – méghozzá egyáltalán nem jelentéktelen, sem irodalmi rangját, sem általános kulturális fontosságát tekintve –, aki ezt az utat választotta: radikálisan lemondtak ezek az írók az „elavult" szépség és harmónia valamennyi eszményéről; korunk társadalmát és embereit pedig olyannak veszik, amilyenek. Helyesebben mondva: olyannak, amilyen a társadalom és az ember a kapitalizmusban zajló élet hétköznapjainak általános tapasztalataik szerint megjelenni szokott. És egy ily módon adott világ ábrázolásával konfrontálva, a régi esztétikának csakugyan valamennyi kategóriája értelmét veszti. Nem azért, mintha objektíve elavultak volna ezek a kategóriák. Hiszen éppen az imént láttuk, milyen elevenen hatnak, igaz, más módon, teljességgel megváltozott körülmények között, korunk jelentős realistáinál. Itt azonban csakugyan minden értelmüket elveszítették, egyszerűen azért, mert a kapitalizmus naponta megsemmisíti társadalmi-emberi alapjukat, ezek az írók pedig nem a megsemmisülés elleni harc, hanem a megsemmisült világ ábrázolására törekszenek; nem az eleven folyamat érdekli őket, hanem a halott végeredmény. Ilyen előfeltételek mellett már csak következetesnek nevezhető az a magatartás, ha az író radikálisan lemond a szépség és a harmónia minden elképzelhető formájáról, és csupán „e vaskor" krónikásának szerepét szánja az irodalomnak.

Ennek a fejlődésnek a során valóban messzemenően ez is történt. Olyan művek keletkeztek, amelyek egy írói ábrázolásra váró

világ gondolati kvintesszenciáit, leíró jellegű miliőrajzait stb. adták, azonban éppen ott nyerték el mindig művészi lekerekítettségüket, ahol tulajdonképpen az írói ábrázolásnak kezdődnie kellene. Embereket és sorsokat rajzolnak elénk ezek a művek, krónikás felsorolásban tartalmazzák az ember kapitalizmus általi társadalmi megsemmisítésének legszembetűnőbb jegyeit. Az olvasóban pedig nem ébredhet magával ragadó, személyes indulatot keltő részvét, együttérzés ezekkel az emberekkel és sorsokkal szemben, hiszen a művekben csak e megsemmisítés folyamatának kész vagy legalábbis majdnem kész eredményeinek lelkiismeretes felsorakoztatása lehető meg; senki nem éli át személyes élmény forróságával, mi is veszett el pusztulásuk által emberileg, legfőképpen pedig azt nem, mit valósítottak volna meg – valamiféle absztraktul körvonalazott programon kívül –, ha történetesen az író politikai állásfoglalása és világnézete jegyében útjuk felfelé ívelhetett volna.

Természetesen az irodalomban nemcsak ez az irányzat lelhető fel. Sőt, ez az irányzat sem jelenik meg szinte soha a maga valódi tisztaságában, mert nemigen képzelhető el igazi író, aki – bármi legyen is a programja, melyet hirdet – teljességgel le tudna mondani a szépségről. A szépség azonban az írók számára már csak olyasmi, ami az általuk ábrázolt életanyagtól teljességgel idegen, sőt, majdhogynem ellenséges azzal szemben. Így a szépség már Flaubert-nél is a szavak retorikus és pittoreszk megválasztásának merőben formális elvévé lesz, olyan elvvé, amelyet kívülről, mesterségesen illesztenek-erőszakolnak rá a makacsul ellenálló életanyagra. Így önállósul a szépség életidegensége és életellenessége Baudelaire számára valamiféle baljós, démoni, vámpíralakká.

Jelentős művészeknek mindezekben a mélységesen pesszimista ábrázolási módjaiban és ideológiáiban a kapitalizmus életének művészetellenes rútsága tükröződik. És ez a rútság egyre fokozottabb mértékben leigázza az imperializmus korában élő művészek és gondolkodók nézeteit. Később még inkább elhatalmasodik a műveken a kapitalizmus embertelenségének ábrázolása, de már nem felháborodással és undorral, hanem „monumentalitása" előtti tudatos vagy öntudatlan főhajtással. A szépség görög ideálját valamiféle modernbe oltott orientalizmus vagy a gótika és a

barokk modernizált dicsőítése váltja fel. Nietzsche pedig az ideológia terén is meghozza az ennek megfelelő fordulatot, amikor is a görögség harmonikus embereszményét legendának minősíti, Görögországot és a reneszánszot pedig „realista" módon „a monumentális embertelenség és bestialitás" birodalmává gyúrja át. A fasizmus örökli a polgári fejlődésnek mindezeket a hanyatló tendenciáit, és fel is használja társadalmi és nemzeti demagógiájának elemeiként, azoknak a kínzókamráknak és börtönöknek építőanyagaként, amelyek – bárhol jusson is uralomra – hatalmát hirdetik.

Az antifasiszta irodalom eleven ereje: az újjáélesztett humanizmus. A hitleristák tudták, mit tesznek, amikor „politikai pedagógiai professzoruknak", Alfred Bäumlernak azt adták fő feladatként, hogy minden módon harcoljon a klasszikus humanizmus ellen. Az a humanista szellem, az a humanisztikus lázadás, amely Anatole France, Romain Rolland, Thomas és Heinrich Mann műveit áthatja, s amely a legjobb antifasiszta írók műveiben újra meg újra kifejezésre jut, olyan irodalmat hozott létre, amelyre ma már büszkén tekinthetünk fel, és amely korunk művészi becsületét megmenti majd az utókor előtt. „Ár ellen úszó" irodalom ez, hiszen nem csupán a kor barbár-reakciós nézeteit és tényeit támadja, hanem bátor és sikeres közelharcot folytat a művészi ábrázolás minden kérdése terén a nagy formátumú művészet, a nagyrealizmus megsemmisítése ellen, a jelenkori kapitalista társadalom szinte természeti elementaritással szükségszerű, fő tendenciájával szemben.

Nem az a döntő kérdés, milyen mértékben ismerik el magukat az antifasiszta irodalom jelentős képviselői klasszikus irányok folytatóinak; az a fontos, hogy itt is, így is az emberiség eddigi fejlődésének legjobb hagyományai találnak folytatásra.

A KLASSZIKUS SZATÍRAELMÉLET ÉS FELBOMLÁSA A LIBERÁLIS ESZTÉTIKÁBAN

1. A szatíra elméletének kiindulópontjai

A szatíra a német polgári irodalomelmélet mostohagyermeke volt. Noha a polgári forradalmi irodalom éppen a szatíra területén produkált elévülhetetlen csúcsteljesítményeket (Swift, Voltaire stb.), mégis – amikor az irodalomelméletet Németország klasszikus filozófiájában rendszerezték – a szatíra problémája még e legjelentősebb gondolkodóknál is csak felette bizonytalanul oldódik meg. Későbbi fejtegetéseink kimutatják, hogy ez a „noha" „éppen ezértté" válik; most mindenekelőtt néhány példa alapján futó pillantást szeretnénk vetni arra, miként vélekedett kérdésünkről a klasszikus német filozófia.

E kor általános – igen magas – filozófiai szintjének megfelelően a kérdés már a szubjektív idealista Schillernél társadalmitörténelmi módon merül fel. Nagy értekezésében *A naiv és szentimentális költészetről* (1795) a szatírát úgy fogja fel, mint azon leglényegesebb formák egyikét, amelyek akkor keletkeznek, ha a költő a „természettel" meghasonlott, a „természettel" való naiv kapcsolatát elveszítette.[1] „A költő akkor szatirikus – mondja ezért Schiller –, amikor a természettől való eltávolodást, valóság és eszmény ellentmondását választja tárgyául." Maga Schiller is érzi,

1. Szükségtelen talán külön felhívni a figyelmet arra, hogy itt a „természet" rousseau-i értelmében egy bizonyos primitív társadalmi állapotot – pl. a homéroszi költemények állapotát – jelenti. Mindenesetre Rousseau eredeti felfogása Schillernél szubjektív idealista módon beszűkül és misztifikálódik: a civilizáció kapcsolata a „természettel" elveszíti összefüggését a magántulajdon stb. kérdésével. Ennek ellenére a „természet" Schillernél mégis egyfajta társadalmi állapotot (és az emberi természet sajátosságát) jelenti.

hogy meghatározása – filozófiai kiindulópontjának: „valóság" (objektív elv) és „eszmény" (szubjektív elv) közötti ellentmondásnak mint olyannak megfogalmazása kovetkeztében – szubjektív-önkényes értelmezések tág lehetőségét nyújtja. És a további konkretizálás által kísérli meg, hogy megszüntesse, vagy legalábbis enyhítse ezt az önkényességet. A továbbiakban a következőket fejti ki: „Megbotránkoztató valóságábrázolásában tehát azon múlik minden, hogy a szükségszerű legyen az az alap, amelyen a költő vagy elbeszélő felvázolja azt, ami valóságos, hogy kedélyünket az eszmékkel összehangolhassa." Vagyis Schiller azt követeli, hogy a szatirikus kora elfajult valóságával azt a valóságot állítsa szembe, amelynek lennie kellene, amelyik a „természetnek" megfelel, és a szatirikus hatást ebből a kontrasztból nyerje.

Schiller kérdésfeltevése, ha a különböző műfajok és alkotói módszerek historizálása mégoly elvont is, a rákövetkező korszak irodalomelméleti vitáiban nagy jelentőségűvé válik. Bár a schilleri felfogást a mindenkori osztályhelyzet és ennek megfelelően a mindenkori világnézeti és módszertani szempontok alapján gyakran támadták, a történelmi és esztétikai kérdésfeltevés összekapcsolását ennek ellenére fenntartották. Ezen a helyen csupán Hegelnek, e fejlődési szakasz beteljesítőjének felfogására kívánunk röviden kitérni. Hegel módszertanilag nagy lépést tesz előre Schillerhez képest, amennyiben annak homályos és absztrakt-általános történelemfelfogását konkrétabbá és objektívebbé teszi. A szatíra Hegelnél immár nem csupán az alkotói módszer fejlődésének általános történeti foka, hanem egészen konkrétan: a klasszikus művészet felbomlása, a „végső szubjektivitásból és az elfajult külvilágból fakadó ellentét"; a római irodalom specifikus művészi formája.[2] A szatirát a következőképpen jellemzi: „Olyan szilárd alapelvek szükségesek ehhez, amelyekkel a jelen ellentmondásban áll: bölcsesség, amely elvont marad, erény, amely merev energiával csupán önmagához ragaszkodik, s ellentétbe juthat ugyan a valósággal, de a hamisnak és a visszataszítónak valódi költői feloldását és az igazban való igazi kibékülést nem tudja létrehozni."[3]

2 Hegel: Esztétika. Akadémiai, 1955. 2. kot. 89.

3. I. m. 91.

A szatírának ez a meghatározása két szempontból figyelemreméltó. Először is Hegel, bár rögzíti a szatíra keletkezésének meghatározott, konkrét történelmi feltételeit, ezeket mégis az ókorba, Rómába helyezi vissza; vagyis egyszerűen kitörli az esztétikából a feltörekvő polgárság teljes szatirikus irodalmát, a reneszánsztól és a reformációtól (Machiavelli, Rabelais, Ulrich von Hutten stb.) egészen a francia forradalomig. Másodszor – ez ugyanezen tendenciának csupán másik oldala – a szatírát mint *tökéletlen* műfajt kezeli. Mint láttuk, a szatíra tökéletlensége Hegel szerint a hiányos „megbékélésben" rejlik. Esztétikájának egy másik – e kérdést szorosan érintő – helyén, a pusztán nevetségesnek a komikusba való átmenetét tárgyalva, még világosabban nyilatkozik erről. Először is a nevetségeset helyesen és mélyen, mint a „lényegesnek és megjelenésének ellentétét"[4] határozza meg. De a nevetségeset „komikussá" kell finomítani, jelenség és lényeg eme ellentétének megfigyelését és felismerését valódi művészi megjelenítéssé kell emelni; ily módon válik a „megbékélés" a művészi módszer alapjává. Hegel erről is teljesen világosan nyilatkozik: „A komikumhoz ellenben hozzátartozik általában az embernek az a végtelen bizakodása, hogy fölötte áll saját ellentmondásának, s korántsem elkeseredett és boldogtalan miatta; annak a szubjektivitásnak boldogsága és jóérzése, amely magabiztosságában el tudja viselni céljainak és megvalósításainak felbomlását.[5] Ha még hozzátesszük ehhez, hogy Hegel ugyanezen a helyen a szatírát mint „szárazat" utasítja el; hogy a középkori művészi forma felbomlásánál, tehát a modern (polgári) művészet keletkezésénél csak a humort állítja arra a történelmi helyre, amelyet az antik felbomlásakor a szatíra foglal el, és amelynek világnézeti alapja ugyancsak a „megbékélés"; hogy esztétikájában a szatíra nagy képviselőit vagy egyáltalában nem nevezi meg, vagy pedig műveiket mint „komikumot", „humort" interpretálja, akkor a kép már teljesen világossá válik. Hegel a feltörekvő polgárság forradalmi szatíráját száműzi a művészet területéről.

A hegelizmus felbomlásának, az 1848-as forradalom filozófiai

4. I. m. 3. köt. 404.

5. Uo.

előkészítésének idején az egész vonalon kétségtelenül fellelhető egyfajta visszanyúlás a XVIII. század francia filozófiájához és irodalmához, vagyis a polgári fejlődés forradalmi korszakához. 48 után azonban a burzsoázia sietve likvidálja ezt a „visszaesést". A hegeliánus Fr. Th. Vischer, Németország liberális burzsoáziájának képviselője kényszerítve érzi ugyan magát arra, hogy korrigálja a szatíra hegeli korlátozását az ókorra, és a szatíra korát a „bomlás idejére" helyezi át, amikor is a kései Rómát és a XVI. századot emeli ki. Tehát a hegeli álláspont kiszélesítése ellenére ismételten figyelmen kívül hagyja a burzsoázia ténylegesen forradalmi korszakát.[6] Ez azonban Vischernél e forradalmi kor elleni direkt polémia formájában történik. A szatirát mint a művészet *határterületét,* mint olyan formát határozza meg, amely a „valódi", a „tiszta" művészettől többé-kevésbé eltávolodik. Ez az eltávolodás Vischernél is a létező vagy hiányzó „megbékélés" függvénye. Vischer élesen szembefordul a „swifti epeömléssel", megállapítja, hogy a „keserűség a világgal szemben ... költőietlen alapot" rögzít. Minél világosabban fejeződik ez ki, vagyis Vischer szavaival élve, minél direktebb a szatíra, annál jobban eltávolodik a művészitől. „A direkt vagy pozitív szatíra az eszmét kimondottan a tárgyhoz méri, ennek elégtelenségét nyíltan támadva mutatja ki, és ezért határozottan eszme és világ prózai szakadásához tartozik." Vagyis immár „egyáltalán nem lenne esztétikus... ha az egyesben nem venne komikus eszközöket igénybe, természetesen lényegében a viccet"...

Az említett helyek megmutatják, hogy a polgári esztétika – legmagasabb csúcsain – mennyiben volt képes megbirkózni a szatíra problémájával. A szükségszerű határ itt a filozófiai idealizmus és a burzsoázia osztályérdeke, mely osztálycéljainak megvalósításában mind világosabban és határozottabban mond le mindennemű forradalmi eszközről, és amely éppen ezért saját múltját e követelményeknek megfelelően költi át. A két kérdéskomplexum a legszorosabban összefügg egymással. Hiszen a filozófiai idealizmus a kérdésfeltevések alapjául szolgáló társadalmi valóságot olyan absztrakcióvá ritkítja, hogy a megfakult általános fogalmak híg

6. Esztétika, 925. §.

levegőjében e kérdésfeltevések gondolati eltorzulása szinte öntudatlanul megy végbe. Először ugyanis eszme és valóság, lényeg és jelenség ellentétéről beszélnek, anélkül hogy társadalmi-történelmi módon magyaráznák, vagy egyáltalán magyarázhatnák, hogy a *társadalmi valóságban* lényeg és jelenség mit is jelentenek. Másodszor is általánosságban beszélnek „felbomlásról", „széthullásról"; de hogy *mi* bomlik fel, hogy *mi* és *ki* a felbomlás hordozója, azt nem képesek *konkrétan* kimondani; egy kultúra (például a klaszszikus) felbomlik, és a világszellem új alakot talál magának; ebben a szerkezetben nincs helye gazdaságnak, osztályoknak, osztályharcnak. Harmadszor és ennek következtében a művészileg produktív individuum és a társadalom, a társadalmi állapot és a korszellem állnak egymással szemben, és nem az író, mint egy *meghatározott* fejlődési fokon álló *meghatározott* osztály reprezentánsa, egy *meghatározott* társadalmi rendszerrel való – a szatíra által megjelenített – ellentétében. Ebből következik most már – negyedszer –, hogy a konkrét társadalmi ellentétet (egy osztálytársadalom kritikáját egy benne elnyomott osztály által, vagy pedig egy osztály önkritikáját a szatírában) az individualizmus *etikai* lázadásának absztrakt mellékvágányára tolják – mely az „elfajult" kor ellen irányul –, és e lázadás „jogosultságát" vizsgálják filozófiailag.

Érthető, hogy e lázadás „etikai jogosultságát" annál inkább ismerték el, minél távolabb esett a konfliktus az aktuális problémáktól, minél kevésbé álltak kapcsolatban a szatírák a burzsoázia forradalmi hagyományaival. És épp ennyire érthető az is, hogy lényeg és jelenség (társadalmi) ellentétének írói feldolgozását esztétikailag annál magasabbra értékelték, minél kevésbé jelentett az ellentét felmutatása támadást maga a társadalom ellen. Az író, aki megfelel ezeknek az előírásoknak: „mégis önkéntelenül a szabad, ártatlan nevetéshez fordul, hajlik rá, hogy a gonoszságot balgaságnak tekintse ... az ábrázolás kellemessé, könnyeddé, játékossá, szeretetreméltóan gondtalanná válik, objektív tartásra vált, világképet ad..."[7] Ez azt jelenti, hogy az írónak, amennyiben „esztétikus" kíván maradni, abból kell kiindulnia, „hogy az eszme hatalma még e vad világban sem pusztulhat el". És miután az

7. Uo.

állam és a polgári társadalom az eszmét konkrét és objektív alakban képviselik, a polgári társadalommal szemben optimistának kell lennie, annak *alapjait* – az egyedi kinövések árnyalt ostorozása mellett – feltétlenül igenelnie kell.

Nem véletlen, hogy éppen a szatíra problémája hozza ilyen nyerseséggel felszínre a polgári esztétika korlátait, sokkal nyersebben, mint az irodalom legtöbb más kérdését. A szatíra formaproblémájában ugyanis az osztálytársadalomhoz való viszony sokkal közvetlenebbül jut kifejezésre, mint az irodalom legtöbb formaproblémájában. A szatíra teljességgel nyílt, harcos irodalmi kifejezésmód. Nem csupán a harc *miért*-je és *mi ellen*-je, valamint maga a harc ölt alakot benne, de a megjelenítési mód *maga* elejétől fogva közvetlenül a nyílt harc *megjelenítésmódja*. Ezért a legtöbb olyan egyéb forma elméleti tárgyalásánál, amelyeknél forma és osztálytartalom viszonya sokrétű és bonyolultan *közvetített*, viszonylag könnyebb ezt a közvetítést félre- vagy átértelmezni, és az osztálytartalmat egy „tiszta" forma által „megbékéléshez" vezetni. A szatíra formaproblematikájának tárgyalása lehetetlen anélkül – mint ezt Schillernél, Hegelnél és Vischernél láttuk –, hogy az esztétika szempontjából állást ne foglalnánk a nyílt *harci forma* kérdésében. A leplezett kitérés azonban azért sem jöhetett szóba, mert hiszen az általunk kiemelt gondolkodók minden filozófiai idealizmusuk, minden – a német burzsoázia specifikus fejlődéséből adódó – osztálykorlátuk mellett mégis egy feltörekvő osztály elméleti képviselői voltak, tehát merész és elszánt emberek, akik arra törekedtek, hogy végiggondolják az előttük álló problémákat, és nyíltan kinyilvánítsák szándékaikat; nem voltak sem apologéták, sem vulgarizátorok.[8] Ezért e gondolkodók a szatíra tárgyalásánál kénytelenek voltak szembenézni ennek *formális*

8. Ez a megállapítás elsősorban természetesen Hegelre vonatkozik. Schiller irodalomelméleteiben a német kispolgárság visszahúzódása tükröződik az 1793–4-es francia eseményektől. Vischer esztétikája ezzel szemben – amelyet a negyvenes években kezdett, de 1857-ben fejezett be – befejező részeiben világosan mutatja azt a jobbratolódást, amely Németország burzsoáziájánál 1848 után végbement. Az elméleti alapokat mégsem Vischer revideálta; ő negyvennyolc után is hű marad – természetesen kezdettől fogva hamisan fejlődő és a szubjektív idealizmushoz közeledő – módszeréhez.

alapproblémáival, és ezeket többé-kevésbé világosan ki is mondani. Ezért is kerülhetett ezeknek a formai kérdéseknek és a szatíra társadalmi tartalmának összefüggése többé-kevésbé világosan, ismételten a szemük elé. A kérdésfeltevés absztrakt-idealista, általánosító torzulása és a felelet látható zavara nem törölheti el azt a tényt, hogy ezek a gondolkodók, és elsősorban Hegel, a szatíra alapvető formakérdéseit megfogalmazták. A kérdés dialektikus-materialista magyarázatának éppen ezért ez esetben is Hegel kérdésfeltevésének materialista átfordításánál kell kezdődnie.

II. Jelenség és lényeg közvetlen ellentéte

Hegel a nevetségeset általában és ezáltal a szatírát különösképpen lényeg és jelenség ellentéteként határozza meg. Ámde mi a jelenségnek és a lényegnek ez az ellentéte, ha az irodalom tartalmát és formáját vizsgáljuk? Hegel *Logiká*-ja e kategóriák kapcsolatainak *általános* kidolgozásában – minden idealista ködösítés, az összefüggéseknek „fejtetőre állítás"-ból fakadó, minden eltorzítása ellenére – rendkívül konkrét. (Engels ebben látja logikája magvát.) A szatíra tárgyalásánál azonban szükségszerűen éppen az idealista dialektika említett negatívumai kerülnek előtérbe. Mindenekelőtt jelenség és lényeg puszta ellentéte itt nem elegendő; sokkal konkrétabban kell kimutatni: mit is értsünk az irodalom specifikus területén lényegen, jelenségen és a kettő ellentétén? Az idealista esztétika szükségszerűen kitér az itt egyedül lehetséges konkretizálás, a *társadalmi* konkretizálás elől, noha Hegel magától értetődően nagyon jól tudja, hogy a szatíra anyaga a társadalmi élet. Jelenség és lényeg ellentéte tehát nála is ennek az anyagnak alapján lép elő, de a konkrét-anyagszerű, tartalmi-társadalmi kategóriák – sokkal erőteljesebben, mint esztétikájának egyéb részein – a tisztán esztétikai, absztrakt-formális, pusztán kategoriális kapcsolat légritka terébe emelkednek. A materialista talpraállításnak tehát a társadalmi tartalom, lényeg és jelenség osztályértelmének konkretizálásánál kell kezdődnie.

A társadalmi lét döntő kategóriáinak ez a konkretizálása már

Marx *A tőké*-jében megtörtént. E kategóriák[9] konkrét, mind társadalmi-történelmi, mind általános-elméleti dialektikáját a felszín (pl.: ár) közvetlen megjelenési formája és a tényleges hajtóerők (a termelőerők fejlődése) szükségszerű összefüggésében mutatja ki. Az irodalomnak, mint az ember valóságos társadalmi élete gondolati-érzelmi visszatükröződésének, ugyanez a dialektika az alapja. A felszín, a jelenségvilág magában foglalja a felszín objektív ökonómiai kategóriáinak jelenségvilágát, mindazokat a gondolatokat, érzelmeket, élményeket, amelyeket az emberek *egész* társadalmi valóságukról alkotnak, mindazokat a cselekvéseket, amelyek a közvetlen környezetükkel való kölcsönhatásokból erednek. És minden irodalmi ábrázolásnak az a feladata, hogy az ember eme közvetlen világát és környezetét a lényeggel, a társadalom és történelem valódi hajtóerőivel való kölcsönhatásában ábrázolja. Történelmi szituáció, osztályhelyzet, az író világnézetének foka és megjelenítő ereje határozzák meg, mennyiben lesz képes arra, hogy eljusson az általa ábrázolt valóság tényleges hajtóerőiig, és a megragadott lényeget íróian megjelenítse.

Most természetesen úgy tűnik, mintha az összefüggés éppen a mi kezünkből illant volna el. Úgy tűnik, ámbár feltártuk – noha egyelőre rendkívül elvontan – lényeg és jelenség társadalmi tartalmát az irodalomban. Úgy látszik azonban, mintha ezzel csupán általánosságban jellemeztük volna az irodalmat, és elmostuk a szatíra specifikus megkülönböztetését az egyéb irodalomtól. Hiszen az világos, hogy minden irodalomnak, amely a társadalom életét valamilyen módon visszatükrözi, végső soron jelenség és lényeg dialektikáján kell alapulnia. Balzac vagy Tolsztoj bármely regénye, Shakespeare vagy Goethe bármely drámája állandóan, egész felépítése szempontjából meghatározó módon a körül a kérdés körül fog mozogni, hogy a valóság közvetlen jelenségeinek felszíne és ezeknek az ember nézeteiben való közvetlen tükröződése mögül miképp utkozódik ki a lényeg, a történések hajtóereje. (Természetesen állandóan az író fentebb megvilágított társadalmi-történelmi létfeltételeinek mértékei szerint.) Ha azonban az ember

9. A kategoriak „letezési formak, egzisztenciameghatarozasok". Bevezetes a politikai gazdaságtan bíralatához. MEM. 13. kot. 172.

társadalmi életében rejlő lényeg és jelenség dialektikájának felmutatása *minden* irodalom ismertetőjegye – miben áll akkor a szatíra *specifikuma?*

E kérdésfeltevésnél megmutatkozik, hogy az idealista esztétika meghatározásai nemcsak tartalmi értelemben voltak elvontak, hanem – éppen az idealista elvontság következtében – formális szempontból is hiányosak. „Jelenség és lényeg ellentétének" hegeli meghatározásához ezért – hogy a szatíra különösségét megragadhassuk – hozzá kell fűzni: a szatíra alkotói módszerének alapja jelenség és lényeg *közvetlen* ellentéte.

És mégis: mennyiben változott meghatározásunk lényege ennek az egy szónak hozzátételével? Nekem úgy tűnik: nagyon sokban. Hiszen jelenség és lényeg dialektikája – pl. a regényben – *közvetítések* egész mozgó rendszerén keresztül érvényesülhet; sőt, bizonyos körülmények között egyáltalában nem kell nyiltan és kimondva megjelennie, hanem mindössze éppen a közvetítések ezen rendszere által válik átélhetővé. Amennyiben e jelenségvilágot keletkezésében és működésében, állandóan egész környezetével, okok és okozatok teljes kölcsönhatásával, a „túlnyomó" mozzanatok előtérbe lépésével összefüggésben jelenítik meg, úgy létrejön az a társadalmi totalitás, egy kor, egy társadalmi állapot azon képe, amelynek ábrázolása a regény feladata. A szatíra ezzel szemben *tudatosan kiiktatja ezeket a közvetítéseket.* Ez a kiiktatás alkotói módszerének alapja. Ha pl. Swift a *Gulliver utazása* utolsó könyvében kora kapitalista társadalmának[10] reménytelen elzüllését szatirikusan akarja ábrázolni, úgy a kor leggyűlöltebb bűneit (kapzsiság, hazugság stb.) egyfajta sekélyes, állatias állatfajtában testesíti meg, és ezt felruházza egy ember összes külső vonásával; majd szembeállít ezzel egy nemes lényt „természetadta állapotában", amely a hazugságra, pénzre, hatalomra, kormányra, hábo-

10. Swift áthidalhatatlan, osztályszerű, ideológiai korlátja abban áll, hogy szatírája általában „az emberiség", nem pedig különösen a kapitalista társadalom ellen irányul. A forradalmi polgári osztály naiv módon identifikálja az „embert" a polgári osztály tagjával, akár úgy, hogy ez minden kritika mellett igenlő (Lessing, Diderot), vagy úgy, mint Swift, hogy az pesszimista-kétségbeesett formában történik.

rúra, büntetésre még csak szavakat vagy fogalmakat sem ismer hiszen az ő valóságában ezek nem fordulnak elő; és ezt a nemes természeti lényt lovak alakjában jeleníti meg. Gulliver e nemes lovakkal való érintkezésében az egész emberi fajt olyannyira meggyűlöli és megutálja, hogy amikor megfosztják e társaságtól, öngyilkosságot akar elkövetni; olyannyira, hogy hazajutva, hozzátartozóinak sem tekintetét, sem beszédét, de még a szagukat sem viselheti, mindez annyira emlékezteti azokra az undorító „Yahoo"-kra a nemes és bölcs lovak földjén; éppen a kettő ellentéte tette a kontrasztot számára végérvényesen világossá.

A *Gulliver*-t csak mint különösen találó példát hoztam fel a szatíra alkotói módszerére. Ilyen példák azonban tetszés szerint szaporíthatók. Gondoljunk csak Voltaire Candide-ja fantasztikusan groteszk és borzalmas kalandjainak (szifilisz, a lisszaboni földrengés, inkvizíció stb.) és a leibniz–pope-i optimista világkép hazugságainak – melyek szerint ez a „világ minden világok legjobbika" – kontrasztjára. Vagy gondoljunk csak a kóbor lovag és a valóság kontrasztjára a *Don Quijoté*-ban, ahol a szélmalom, a birkanyáj stb., mint e kontraszt *közvetlen* értelmi megtestesítői, az alkotói módszer erejével iktatnak ki minden közvetítést, minden analízist, minden genezist, minden magyarázatot vagy levezetést stb.

Azt lehetne esetleg mondani: ezek a példák a szatíra alkotói módszerének fantasztikus túlhajtásai. (És látni fogjuk: a szatíra ténylegesen a fantasztikus, a groteszk, sőt némelykor a kísérteties irányába fokozza az ábrázolást.) Ámde Juvenalis, a római költő helyes szatirikus érzékkel mondta: difficile est satiram non scribere: nehéz szatírát nem írni. És valóban, a mindennapi élet – különösen gyakran az osztályok felbomlásakor – olyan tényeket állít elénk, amelyek, ahogyan a valóságban lejátszódtak, már csaknem kész szatírák. Ezek egy különlegesen feltűnő esetben egy osztály vagy egy egész osztálytársadalom meghatározott fejlődési fokának lényegét hajtják a közvetlen, érzékileg befogadható felszínre. (A különleges és ténylegesen előfordult eseményben, jelenség és lényeg *közvetlen* egysége és *egyszersmind közvetlen* ellentéte ölt testet.) A rövidség kedvéért csak általánosan ismert esetekre utalok: a köpenicki kapitányra, Domelára, Kreuger esetére,

ahol „az uralkodó osztály ábrázatát" mindig más módon, csaknem kész, szatirikus formában maga a valóság leplezte le. Az ilyen esetek hatása mindenütt azon alapszik, hogy egy értéktelen jelenségforma leleplezése, lényegének hirtelen megjelenésével, egy csapásra, *közvetlenül*, reflexiómentesen, közbülső tagok beiktatása nélkül történik meg. A háború előtti Németország militarizmusának, vakfegyelmének stb. üressége a köpenicki kapitányban oly élesen ölt alakot, hogy a döntő jelenetek közvetlen hatása – nemcsak reflexió, magyarázat vagy analízis, de még azon közbülső tagok ábrázolása által is, melyek e jelenetekhez vezetnek, vagy ezekből következnek – csak gyengíthető. A szatírának ez a sajátossága abban is megmutatkozik, hogy a vicc, a nevetséges poénnal lezárt anekdota stb. ugyancsak azokhoz a – többnyire művészi szándék nélkül keletkező – életmegnyilvánulásokhoz tartoznak, amelyekből a szatirikus forma spontán módon, elementárisan tör elő, és amelyek úgyszólván mint a kibontakozó és alakuló szatírának magában az életben fellelhető csírái vagy sejtjei érvényesülhetnek. Úgy tűnik, mintha a szatirikusnak, akárcsak Le Sage regénye ördögének, csak a tetőket vagy a házakat kellene elhúznia a szemünk elől, hogy a valóságot, ahogyan szemeinknek és füleinknek felkínálkozik, kész szatirikus formában mutassa be.

Ez azonban mégis csak látszat. És ha a látszatot minden további nélkül méltányolnánk, ez veszélyes és könnyelmű félreismerése lenne azoknak a követelményeknek, amelyeket a szatíra alkotói módszere az író elé állít. Hiszen ha a köpenicki kapitány, Domela vagy Kreuger esetének írói feldolgozását olvassuk, megmutatkozik, hogy ezek a tényleges események szatirikus lendületét nemhogy fokozták volna, sokkal inkább gyengítették. Ennek okát nem nehéz kimutatni. Miben rejlik ezen igaz történetek szatirikus ereje? Abban, hogy egy különösen feltűnő eseményben, egy – az illető társadalomra különösen jellemző – *lehetőség* (természetesen az okok rendkívül bonyolult sorának következtében, amelyek azonban a hatásban nem érvényesülnek) vehemens pontossággal *valósul* meg. A valóság szatirikus hatása azon alapszik, hogy az illető társadalmi állapotot, az illető rendszert, osztályt stb. *jellemzettnek* tekintjük azáltal, hogy *ilyesmi egyáltalán lehetséges benne.* Egyáltalában nem kutatjuk, hogy ez valószerű, átlagos, tipikus-e,

a *puszta lehetőség* elegendő – még akkor is, ha „véletlenszerűségét" elismerjük –, hogy a szatíra tárgyát *elégségesen jellemzettnek* fogadjuk el. (Minden valóságos, tehát tárgyi, tárgyára jellemző vicc vagy helytálló anekdota hatása ugyanezen az előfeltevésen alapszik.) A szatirikus megjelenítés feladata ezért csak a következő lehet: a szatíra ezen „természetadta" előfeltevéseit világnézetileg *tudatosítani,* és az ily módon világnézetileg megmagyarázottat *érzékelhetően-csattanósan* ábrázolni. Vagyis az a feladata, hogy ami a valóságban csak „véletlenszerűen" fordult elő, közvetlen evidenciával, mint szükségszerűt ábrázolja. Természetesen a véletlent az egyéb irodalmi alkotások is szükségszerűvé emelik. A szatirikus szükségszerűséggé emelés azonban ismét csak szögesen eltér az egyéb alkotásmódok módszerétől. Mert mialatt ezek – az összes közvetítő tag megjelenítésén keresztül – véletlen és szükségszerű, egész bonyolult dialektikáját feltárják, és *ezáltal* a véletlent megszüntetik, itt a véletlennek mint *véletlennek* kell szükségszerűséggé emelkednie. Szükségszerűsége abban – és csak abban – áll, hogy *puszta lehetősége,* mely véletlen jellegét nem szünteti, és nem szüntetheti meg,[11] felszínre hozza annak a rendszernek a lényegét, amelyben előfordul. Csak ha a szatirikus ábrázolás puszta tárgyának lehetősége elegendő arra, hogy az ábrázolt rendszert olyannak *leplezze le,* amilyen az a valóságban; csak ha az ebbe közvetlenül belefoglalt ítéletnek nincs szüksége megalapozásra; tehát csak ha egy véletlen esemény puszta lehetősége hirtelen villanófénnyel, mint a tárgy rejtett lényege, jellemző alapvonása tűnik elő, csak akkor nevezető a szatíra valóban megformáltnak.

Világos, hogy itt mindennemű világnézeti elégtelenség, a szatirikusan ábrázolt világ lényegének mindennemű elégtelen megragadása láthatóan szembeötlik. Gogolnak a kapitalizmusba véresen belenövő jobbágyi Oroszországról írt nagyszerű szatírájában, a *Holt lelkek*-ben a szélhámos Csicsikov fantasztikus-kalandos ötlete, hogy „holt lelkeket" vásároljon, teljességgel elegendő a jobbágyság

11. „A véletlen olyan valóságos, amely egyúttal csak mint lehetséges van meghatározva, amelynek mása vagy ellentéte éppannyira van." (Hegel: A logika tudománya. II. rész. 154.)

egész elkorhadt, elaggott, embertelen rendszerének leleplezésére. Ugyanakkor a halvány, rosszul sikerült befejezés világosan – a *megjelenítés* világosságával – mutatja, hol helyezkednek el Gogol világnézeti korlátai: ott, hogy kritikája megáll a „kicsik" megsemmisítő jellemzésénél, és a rendszer „csúcsára", a cárra vonatkozó illúzióiban.[12] (Hogy illúzió-e ez vagy kompromisszum, az egyre megy.) Mihelyt világnézetének ez az eleme jelentkezik, a megjelenítő erő mintha kettészakadt volna: a merész nevetésre bágyadt dadogás következik. Már ennek a példának alapján is érthető, hogy a pusztán lehetségesnek, a véletlennek szükségszerűvé emelése a legszorosabban összefügg az író világnézetének fokával. Hiszen belátható, hogy az világnézeti kérdés: lehet-e egyáltalán, és ha igen, mennyiben, egy társadalmi rendszert (vagy egy társadalmi rendszer részét, aspektusát, illetve elemét) kielégítően jellemezni azáltal, hogy egy meghatározott és bizonyosan nem átlagos esemény lehetséges benne. Egy ilyenfajta összekapcsolás éppúgy találhat a rendszer közepébe, mint ahogy reménytelenül megtapadhat a felszínen. És éppen a szatíránál teljességgel megkerülik a probléma gyökerét, ha ezt a kérdést a formális tökéletesség vagy tökéletlenség oldaláról közelítik meg. Éppen ellenkezőleg, a szatíra mélységének, találati biztonságának stb. kérdése *tartalmi* kérdés: éppen annak a kérdése, hogy vajon az illető rendszert a jellemzés fentiekben vázolt módja *valójában* jellemzi, *valójában* eltalálja-e, és ha igen, mennyiben. Hasonlítsuk össze például Voltaire klasszikus szatíráját, a *Vadember*-t, mondjuk, Mark Twain *Egy jenki Artúr király udvarában* című művével. Mindkettő formálisan hasonló, a szatírában egyébként gyakran felhasznált ötletből indul ki: egy embert térben és időben, társadalmilag és történelmileg messze, távoli közegbe helyeznek, ezáltal alkalmat teremtve az ábrázolt társadalmi miliő (esetleg még az ebbe a miliőbe helyezett ember viszonyainak) szatirikus kontrasztokkal történő átvilágítására, amelyek a két – közvetlen kapcsolat nélküli – világ közvetlen érintkezéséből erednek. Mégis milyen élességgel

12. Az ilyen illúzióknak is megvan a maguk történelmi dialektikája. Molière illúziói a – XVII. században haladó – abszolút királyságra vonatkozóan egészen másképp értékelendők, mint Gogoléi a XIX. század elején.

és biztonsággal találja el Voltaire kora leglényegesebb társadalmi problémáinak egész sorát, és miként ragad meg Mark Twain a felszínen két kor technikájának tréfás kontrasztjánál stb.[13]

Ez a világnézeti fok annál is szükségszerűbb, mivel a szatíra a specifikus valósághatás felkeltésében sokkal kevésbé képes pótlékok által megtéveszteni, mint az egyéb irodalmi kifejezésformák. Ezeknél ugyanis lehetséges, legalábbis a felszínes olvasó számára, a szerző által fel nem ismert, vagy hiányosan felismert társadalmi összefüggést, az ezáltal keletkező tartalmi összefüggéstelenséget, a kompozíció inkoherenciáját a „valóságból vett" részletek segítségével elfedni, és ily módon a valóság meg nem történt tükrözését legalább szimulálni (Doblin: *Berlin, Alexanderplatz*). A szatíra valósághatása azonban oly nyilvánvalóan független a részletek fotografikus pontosságától, hogy ilyesfajta pótlékokkal itt nem lehet dolgozni. Már korábban utaltunk a szatírának a groteszkbe és a fantasztikusba való átcsillámlására. Nos, így ez a tendencia is érthető lesz. Mivel a véletlent, a lehetőséget és szükségszerűséget, a jelenséget és lényeget a szatíra *másképpen* kapcsolja össze, mint maga a valóság, mivel a *reális* kozvetítéseket kizárja, olyan világképet teremt, melynek evidenciája formálisan a megjelenített ellentét érzéki átütőerejétől, tartalmilag pedig a kategóriak összekapcsolódásának *helyességétől* fugg, vagyis attól, hogy a megjelenített véletlen, a szatirikusan ábrázolt társadalmi állapot valóban helyes, lényeg szerinti (tehát: tartalmilag helyes) tukrozése-e. Létrejon tehát egy valóságbenyomás, a valóság tukorképének benyomása; ami azonban kiváltja, az a visszatukrozott valóságtól

13. Hogy a szatíra kriteriuma tartalmi, az a paródia és a travesztia példajan is megmutatkozik A paródia egy irasmu formajanak megoly tokeletes utanzata lehet, ha az utánzas a parodizalt formanak nem tartalmi, vilagnézeti hianyossagait – megpedig a formával kozvetlenul belattato osszefuggesben – juttatja ki fejezesre, a parodia hatástalan marad Ezért is olyan hatasos a Schlegelek Schiller paródiaja: a kesei Schiller patetikus-klasszicista formájának ellentetebol indul ki, es ezt allítja ellentétbe kompromisszumos-kispolgari tartalmaval (Hogy ez a kritika szintugy kispolgári, azonban deklasszált-bohém állaspontrol indul ki, újra csak azt a korlatot mutatja, hogy meddig kepes lehatolni a melybe Idézem Schiller Asszonymeltósag című muvére irt parodiajuk kezdo sorait „Tiszteld az asszonyokat, ok foltozzak a harisnyakat .")

struktúrája szerint minőségileg különbözik. Ez a minőségi különbség akkor is fennáll, ha a szatirikus – sem a részletekben, sem a felépítésben – nem hagyja el az empíria előfeltevéseit, mint Swift vagy Voltaire, hanem ellenkezőleg, a szatirikus hatást azáltal igyekszik fokozni, hogy kilesi a közvetlen valóság részleteit és összefüggéseit, hogy ezáltal a kiváltó esemény „véletlenjének" ellentétét az összefüggés egész szatirikus szükségszerűségével még inkább kiélezze, kontrasztosítsa (Gogol). Világos azonban, hogy a fent említett minőségi eltérés a realista módszerek normális visszatükrözésétől ez esetben sem szűnik meg.[14] Itt a mégoly realisztikusan ábrázolt valóságelemek kombinációja sem felel meg a valóság struktúrájának: összekapcsolásuk nem csupán az átlagoson, a mindennap lehetségesen megy túl (ezt csaknem minden nagy realista megteszi), de a *tipikuson* is. A tipikusság hatását a szatíra épp a nem-tipikus részletek és a tartalmi igazság kontrasztjában, jelenség és lényeg megjelenített és közvetlen, ugyanakkor ellentmondásos egybeesésében, az egész kompozíció helyességében éri el. Vagyis abban, hogy az ellentmondásos forma ellentmondásának tartalmi helyességében feloldódik. A forma ellentmondásai ezért itt is a tartalom dialektikus ellentmondásainak visszatükröződései, de ez a visszatükrözés itt nem direkt, az ellentmondásokat egyszerűen megjelenítő formában történik, hanem úgy, hogy a megformálás *struktúrájában* a tartalom alapvető ellentmondását reprodukálja. Ily módon létrejön egy költői valóság, amely egyedi vonásaiban csakúgy, mint egészében, a valóság helyes visszatükrözése, amely azonban az *egységeknek egészbe illesztésében*, vagyis szerkezetében tőle eltér, mintha sajátos, új valóságot teremtett volna. Ez az eltávolodás a valóságtól, amely mégis a valóság

14. Remélhetőleg fölösleges hangsúlyozni, hogy az itt kiemelt realista módszeren nem a valóság fotografikus leképezését kell érteni. Lenin a gondolkodás szempontjából hangsúlyozza: „Az egyszerű kijelentésben is rejtezik egy bizonyos adag fantázia... őrültség akár a legszigorúbb tudományban is tagadni a fantázia szerepét." Az írói realizmus számára a fantázia bizonyosan legalább enynyire nélkülözhetetlen. Itt azonban nem általában a fantázia szerepéről van szó, a valóság írói visszatükrözésében, hanem speciálisan a fantasztikus, a groteszk valósághatásának előfeltételeiről.

lényegének helyes reprodukciója marad, ez az állandó ingajárat valóságos és „nem-valóságos" között, kelti a groteszk, a fantasztikus benyomását. Természetesen *csak* abban az esetben, ha ez a „nem-valóságos" éppenséggel a valóság lényegét fejezi ki; ellenkező esetben a fantasztikum torz, önkényesen egymásra hajigált valóságelemekkel való üres, értéktelen játszadozássá fajul. A költőien megjelenített fantasztikum, illetve groteszk épp azáltal hat, hogy a jelenség érzéki átütőereje közvetlenül feltárja az őt megalapozó lényeg ürességét, és fordítva: a groteszk, „valószínűtlen" részletben ugyanakkor a teljes összefüggés mély igazsága fejeződik ki.

A világnézet foka és az érzéki átütőerő a szatírában tehát elválaszthatatlanok egymástól. Az eddigiekből elég nyilvánvalóan kiderült, hogy a szatirikus teremtőerő, a szatirikus fantázia csak a teljes összefüggés tartalmi helyességén gyúlhat ki igazán.[15] A megjelenítés átütőereje, a felépítés találékony fantáziája természetszerűleg itt éppoly kevéssé a világnézeti fejlettség (azaz: a totális összefüggés megragadásának tartalmi helyessége) egyszerű, mechanikus következménye, mint bárhol másutt az irodalomban. A szatirikus megjelenítéshez a puszta – mégoly helyes – megismerés semmiképp sem elegendő. Már korábbi példáink – Swift, Cervantes stb. – világosan megmutatják, mennyire szüksége van éppen a szatírának az érzékletes találékonyság adottságára. Éppen mivel a szatíra kiindulópontja, alakjai, helyzetei, meséi nem támaszkodhatnak gondolati megalapozásra, levezetésre, analízisre stb., hanem az érzéki előfeltevések minden fantasztikumával együtt evidenciával, azonnali szuggesztivitással kell rendelkezniök, a szatirikus világnézetének közvetlenül az érzékelhető formákban kell megtestesülnie. Pontosan ebben mutatkozik meg azoknak a forgalomban levő, dekadens-polgári felfogásoknak téves és lapos volta, amelyek a világnézeti világosságot és az érzéki átütőerőt, értelmet és fantáziát, gondolkodást és élményt mint ellentéteket

15. Ez a tartalmi helyesség magától értetődően az író mindenkori konkrét osztályhelyzete, és az abban egyáltalában *elérhető* tartalmi helyesség függvényében értendő. Ezzel a dialektikus leszűkítéssel tehát a „hamis tudatra" is vonatkoztatható.

állítják szembe egymással. Éppen a szatíra számára nélkülözhetetlen érzéki szuggesztivitás kapcsolódik legszorosabban a világnézet átalakításához és elmélyítéséhez. Hiszen ebben az érzéki (és mégsem a mindennapok kazualitása által hordozott) közegben minden hibás gondolat, a világnézeti átitatottság mindenfajta hiánya, a belső megjelenési forma ellentmondásaként azonnal és feltűnően, önmagában vagy a benne kifejezésre juttatott lényegben előtör. A szatíra fantasztikus, groteszk, hallatlanul életteli valósága rideg allegóriává süllyed. Az érzéki megjelenési forma és a világnézeti tartalom eme közvetlen egységének bázisként kell minden részletet, minden egyes szót vagy szójátékot áthatnia. A legnagyobb rövidséggel, mint jellemző példát idézem Heine Mária Antoinette-ről szóló szatírájának néhány szakaszát, amelyben a lefejezett királynő és udvarhölgyeinek kísértetei a Tuileriákban gyülekeznek fogadásra:

Most fej nélkül, paróka híján
ül az udvari kísértetnép
körében, kik fejüket s hajukat
ugyanúgy elveszítették.

A végzetes tan s a forradalom
okai e kellemetlen
helyzetnek. Voltaire és Rousseau
meg a nyaktiló ludas ebben.

Be különös! Úgy sejteti
a látszat, mintha szegények
nem éreznék, hogy nincs fejük
s hogy mily régóta nem élnek.

E hízelgés, ez az ostoba gőg
a régi visszatetsző;
a fejnélküli hódolat
bohókás, egyben ijesztő.[16]

16. Jegyzet a 646. oldalon. *(Kálnoky László fordítása)*

Amennyire előtérbe állítottuk az eddigiek során a tartalom világnézeti töltésének döntő jelentőségét, megállapításaink olyannyira mégis csak formálisak maradtak. Meg kell kísérelnünk most már, amennyiben a szatíra kérdését absztrakt-általános módon kívánjuk magyarázni, eltávolodni a formális oldaltól, és a világnézet formáló funkciójától továbbhaladni ennek *osztálytartalmáig*. Miután mindeddig egyrészt csak a világnézetnek, másrészt a tartalom és forma szatírabeli viszonyának összefüggését vizsgáltuk, figyelmünket most a tartalomra és a szatíra számára nélkülözhetetlen világnézet társadalmi alapjaira kell irányítanunk. Természetesen ettől a kérdéstől eddigi vizsgálatunk sem volt elválasztható. Mégis a polgári irodalomelmélet előadásában éppúgy, mint magát a dolgot tekintve, ez a probléma képezi – ha nem is kimondottan – szakadatlanul minden formális és kritikai megvilágítás alapját. Most tehát arról van szó, hogy ezt a mindig jelen levő, következésképpen mindig figyelembe vett előfeltételt magába a kérdés tárgyalásába is beillesszük.

16. Sie muss jetzt spuken ohne Frisur
Und ohne Kopf, im Kreise
Von unfrisierten Edelfraun,
Die kopflos gleicherweise.

Das sind die Folgen der Revolution
Und ihrer fatalen Doktrine;
An allem ist schuld Jean Jacques Rousseau,
Voltaire und die Guillotine.

Doch sonderbar! es dünkt mich schier,
Als hätten die armen Geschöpfe
Gar nicht bemerkt, wie tot sie sind
Und das sie verloren die Köpfe.

Ein leeres Gespreize, ganz wie sonst,
Ein abgeschmacktes Scherwenzen –
Possierlich sind und schauderhaft
Die kopflosen Reverenzen.

A szatirikus harca állandóan egy társadalmi állapot, egy társadalmi fejlődéstendencia, konkrétabban (ha maguknál az íróknál ez nem is tudatos) egy osztály, egy osztálytársadalom ellen folyik. E harcnak ahhoz, hogy a szatíra tényleges nagyságot érjen el, hogy a szatirikusan ábrázolt jelenségben ténylegesen ennek az osztálynak, ennek a társadalomnak lényege jelenjék meg – a már említetteket ismételjük –, a társadalmi rend központi visszásságaira kell irányulnia. Világos, hogy eszerint két lehetőség adódhat: vagy egy osztály bírálata egy másik által, vagyis a hibák, visszásságok stb. annak a szisztémának belső alkotórészei, amellyel az egyik osztály érdekeit megvalósítja a másikkal szemben; vagy pedig egy osztály önkritikájáról van szó. (Erről a másik formáról, amely, mint látni fogjuk, szükségszerűen a sokkal ritkább és sokkal ritkábban kiteljesedő forma, a későbbiekben lesz szó.) Ha mármost az első lehetőséget közelebbről szemügyre vesszük, azonnal kitűnik, hogy abszolúte hamis, absztrakt-formális, „szociologikus" lenne megállni annál a megállapításnál, hogy az egyik osztályt egy másik szatirikusan kritizálja. Nem. Még a szatíra szempontjából sem közömbös, illetve egyenértékű, hogy *ki kit* kritizál. A formalisztikus tárgyalási mód, amely a „tisztán művészi" „hogyanra" kíván szorítkozni, nem veheti figyelembe, hogy ezt a „hogyant" alapvetően a „ki, kit?" kérdése határozza meg. Hiszen a szemben álló osztályok megismerésének foka és mértéke történelmileg nemcsak különböző, vagyis egyazon osztály különböző fejlődési fokain eltérő, de felmutat egy meghatározott általános jegyet is, amely éppen a mi problémánk számára döntő jelentőségű. Ugyanis azt, hogy a mindenkori progresszív, a termelőerők fejlődése következtében kialakuló társadalmi fejlődéssel objektíve összekapcsolódott osztály képes centrálisan bírálni azt az osztályt, melynek léte a kiöregedett, felrobbantásra ítélt termelési viszonyokhoz kötődik. Fordítva azonban ez nem áll. Éppen az a szükségszerű, hogy a termelőerők fejlődése és az ezt korlátozó termelési viszonyok ellentmondása – mely ellentmondás szükségszerűen állandóan mélyül és élesedik – az elaggott vagy már csaknem elaggott termelési viszonyok védőit megfosztja attól a képességüktől, hogy a társadalmat átalakító erők mozgásába belelássanak. Szatírák természetesen ezen a talajon is keletkeznek, sőt tömegé-

vel. Minden uralkodó osztály harcol a gúny fegyverével is az ellen az általa eddig kizsákmányolt, elnyomott osztály ellen, amely azzal az igénnyel lép fel, hogy leváltsa társadalmi uralmából. Kérdés azonban csupán az, miképp sikerülnek, vagy miképp *kell* sikerülniük ezeknek a szatíráknak? A rövidség kedvéért csupán a francia forradalom ellen irányuló szatirikus irodalomra utalok, és ezek közül is Goethe két vígjátékára *(A feltüzeltek, A polgárgenerális).* Goethe legnagyobb tisztelője sem fogja vitatni, hogy ezek írói munkásságának mélypontjait jelölik. Mégpedig azért, mert ezek a szatírák a francia forradalom iránti értetlenségből fakadnak, Goethe egyéb művei és megnyilatkozásai ugyancsak tanúsítják ezt az értetlenséget. Mialatt azonban ezek *(Hermann és Dorothea, A természetes leány),* egész szerkezetüket eltorzító ideológiai alaphiányosságuk ellenére, részleteikben nagy költői erőt és egészükben is jelentős színvonalat mutatnak, a szatirikus Goethe – miután szatírájának tárgyát nem érti és nem értheti – kora átlagos irodalmának színvonala alá süllyed.

De még az alapstruktúrába, a leküzdendő társadalom alaphiányosságába való betekintés, amellyel éppenséggel csak a feltörekvő osztály rendelkezhet, sem elegendő valódi szatírák keletkezéséhez. Egy kritika, egy polémia – legyen az mégoly alapvető, szenvedélyes, lényegremutató – semmi esetre sem kell hogy a szatíra alkotói módszerét válassza: megelégedhet azzal, hogy az általa leküzdendő állapotokat saját alapjaikon vizsgálja, és épp azáltal küzdje le, hogy olyannak ábrázolja őket, *amilyenek.* (Utalok Defoe *Moll Flanders*-ére, Tolsztoj *Anna Kareninä*-jára, Zolára stb.) Ennek a kritikának tehát ahhoz, hogy valódi szatíra keletkezzen, még egy különös árnyalatot kell tartalmaznia: a felháborodás, a megvetés árnyalatát, a *gyűlöletét,* amely a szenvedélytől, a mélységtől és a belátástól tisztánlátóvá válik, és tisztánlátóan pillantja és jeleníti meg a legcsekélyebb szimptomákban, a társadalmi rendszer puszta lehetőségeiben a betegséget, a rendszer halálra ítélt mivoltát. A forradalmi osztály *szent gyűlölete* állandóan tevékeny hordozója volt a valódi, radikális, a gyökerekig hatoló forradalomnak. Egy társadalmi állapot tarthatatlansága, alapvető megsemmisítésének és egy alapjaiban új társadalmi formával való felváltásának szükségessége éppen a feltörekvő osztály legfejlettebb, leghala-

dóbb koponyáiban tükröződik, ilyen világos, minden gyengeséget és hibát sasszemmel kifürkésző, semmi áron meg nem gyöngíthető, ki nem békíthető gyűlölet formájában (Marat, Lenin). Természetesen a letűnőben levő osztály is gyűlöli a forradalom hordozóját. Ez a gyűlölet azonban képtelen ilyen vesébe látó belátásra szert tenni. Különösképpen nem az irodalom és legkevésbé sem a szatíra területén. Itt derül ki, hogy „az összes művelődési eszközök, amelyeket létrehozott, fellázadtak saját civilizációja ellen, hogy az összes istenek, amelyeket teremtett, elpártoltak tőle".[17] Hiszen azok a szimptómák, azok a lehetőségek, azok a részletek, amelyek a letűnőben levők gyűlöletét felgyújtják, éppenséggel vagy nem találnak a lényegre, vagy egyenesen a nagyságot, az alapvetően újat gúnyolják a forradalmi változásban. Ha Heine pl. az általunk idézett versben Maria Antoinette „fejetlenségéből" szójátékot csinál, akkor ez a szójáték történelmi összefüggések helyes felismerésén alapszik. Ha ezzel szemben Goethe kigúnyolja a polgárgenerálist, akkor ez a gúny – Hoche, Ney, Murat, Lannes példái nyomán – a felkelő nap tehetetlen megugatására emlékeztet. Hogy Goethének a francia forradalom kérdéseiről világosabb nézetei is voltak – pl. a Walmy ágyútűz után –, az a *Polgárgenerális* színvonalán semmit sem változtathat. (Az azonban bizonyosan nem véletlen, hogy a francia forradalommal szembeni álláspontjában éppen a szatíra jelzi a legmélyebb színvonalat.)

Ennek az összefüggésnek a felismerése több szempontból fontos és alkalmas arra, hogy a szatíra kérdését az eddigieknél konkrétabban fogalmazzuk meg. Mindenekelőtt világossá válik most az, hogy a német klasszikus korszak esztétikája – a formai szférában tett helyes kezdeményezés ellenére – nem volt képes a szatírával elméletileg tisztába jönni. Hogy a szatíra iránti megértés mennyire összefügg a forradalom iránti viszonnyal, arról egészen világosan tanúskodik a probléma fejlődése Hegelnél. A kezdetben idézett fejtegetésekkel ellentétben ugyanis a fiatal Hegel lényegesen másképp állítja be a kérdést.[18] Ismeretes, hogy Hegel *A szel-*

17. Marx: Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája. MEM. 8. köt. 143.

18. Hegel fejlődésének tudományosan pontos ábrázolása mindaddig lehetetlen, ameddig csak az esztétikai előadások „egységes" kiadása létezik. Ma

lem fenomenológiájá-ban részletesen foglalkozik Diderot szatírájával, a *Rameau unokaöccsé*-vel. E helyen semmi esetre sem találja még „száraznak" e remekmű metsző élét, még nem hiányolja benne a valódi megbékélést. Ellenkezőleg. Éppen *ezen a helyen* állapítja meg a haladást, a szellemet: „A tudatnak öntudatos és kifejező meghasonlottsága, a gúnykacaj a létezésen és az egész zavarosságnak magát még halló kicsengése... Ez az a magáértvaló személyes én, amely nemcsak meg tud ítélni mindent, és csevegni tud mindenről, hanem szellemesen meg tudja mondani, milyen *ellentmondás* rejlik a valóság szilárd lényegében – és az ítélet által tételezett szilárd meghatározásokban, s ez az ellentmondás az ő igazságuk."[19] Az antik komédiának mint a régi istenvilág felbomlásának ábrázolása is ide tartozik. A fenomenológia megalkotása idején a polgári forradalom kérdése (ha „napóleoni" formában is) éppenséggel még aktuális kérdés volt Hegel számára, mialatt a berlini professzor mint a polgári társadalom elengedhetetlen, de teljességgel a múlthoz tartozó előfeltevését kezelte. A világnézet eme alapvető eltolódása problémánk számára azzal a következménnyel járt, hogy a szatíra osztályalapon nyugvó és ezért világnézeti előfeltevése, gyűlölet és felháborodás egy joggal letűnésre kárhoztatott társadalmi állapottal szemben, többé nem találhatott megértésre szemében. Ahogyan ebben a korszakban történetfilozófiailag a forradalmat is csak mint elmúlt érvényűt tűri meg (Németország forradalma lezajlott a reformációval, és többre nincs szüksége), úgy tolja ki – mint láttuk – a szatírát is a múltba.

Mégpedig egy lehetőség szerinti távoli múltba. Ez az eltolás a szatíra elméletében messzemenő következményekkel jár. Érthető volt, hogy a XVII–XVIII. század régi, mechanikus irodalomelméletei számára a szatíra olyan *irodalmi műfajt* jelentett, mint az eposz, a líra, a dráma stb. De már Schiller tett itt egy lépést előre. Amennyiben a „szentimentális költészetet" szatírára, elégiára és idillre osztja fel, annyiban – természetesen szubjektív idealizmusának korlátai között – a megismerés kiszélesítésére törekszik.

ugyanis olyan nézeteket szerkesztettek „egységes" szövegbe, amelyek, mint pl. az Esztétikában 12 évig, a Filozófia történetében 25 évig külön voltak.

19. Hegel: A szellem fenomenológiája. Akadémiai, 1961. 270. k.

Amennyiben figyelmét az „ezekben a költészetfajokban uralkodó felfogásmódra" összpontosítja, amennyiben megállapítja: „Nemcsak az az elégia érintett bennünket elégikusan, amelyet kizárólag így neveznek; az epikus és a drámai költők is megindíthatnak bennünket elégikusan" – annyiban a dialektikus megismerés irányában tesz egy lépést. Természetesen következetlenül. Hiszen a régi műfajokat változatlanul hagyja, a szatirikusat, elégikusat, idillikusat (szubjektív idealista módon) csak mint felfogási módokat és nem mint *alkotói módszereket* értelmezi, amelyek objektív társadalmi alapokon keletkezve, a művészi ábrázolás egésze számára objektíve meghatározóak. Bármennyire következetlen is volt ez a schilleri lépés, Hegel és követői még ezt is visszavonják. Ők a szatírát – mint műfajt, és nem mint alkotói módszert – egy félreeső kis helyre vagy a távoli múltba (Hegel), vagy általában az irodalom peremére, határára helyezik (Vischer).

Láttuk már, hogy ez az álláspont éppen azzal függ össze, hogy ezek a teoretikusok a *forradalmi osztálygyűlölet* pozitív jelentőségét, művészileg gyümölcsöző szerepét már nem képesek felismerni. Ebből mégsem csak az következik, hogy a szatírát – immár világossá vált módon – egy szűk irodalmi műfaj még szűkebb határaira korlátozzák, ahelyett hogy a szatírában különböző műfajokban használható alkotói módszert ismernének fel, hanem az is, hogy a szatírával – saját álláspontjuk szerint is következetlenül – különböző egyéb fogalmakat állítanak szembe: „felfogási módok" (humor), műfajok (komédia), kifejezési eszközök (vicc, irónia). E két következmény a legszorosabban összefügg egymással, hiszen csupán ugyanazon – hibás – kérdésfeltevés két oldala. Legfontosabb és legjellemzőbb erre szatíra és humor szembeállítása. A humor a nevetségesnek, komikusnak azon formája kell legyen, amelyben – a természetesen csak elgondolt, és csaknem soha meg nem nevezett „száraz", „költőietlen" gyűlölet „legyőzése" következtében – a „megbékélés" megvalósul. Hegel a komédia kései ábrázolásában már odáig megy, hogy a *tárgyat* kezdettől fogva a „megbékélés" objektív lehetőségére szűkíti le. „Mert mint igazi művészet, a komédia is kell hogy alávesse magát annak a feladatnak, hogy ábrázolásával az önmagában ésszerűt ne olyannak mutassa be, ami önmagában visszás és összetörik, hanem ellenkező-

leg, olyannak, ami a balgaságnak és esztelenségnek, a hamis ellentéteknek és ellentmondásoknak a valóságban sem juttatja a győzelmet, s végeredményben nem is engedi meg fennmaradásukat."[20] A polgári társadalomnak és államának mint „önmagában értelmesnek" világos meghatározásánál minden komoly, harcos kritika, mindenfajta szatíra ki van zárva a jelen irodalmából. Ez a vélemény kezdetben csak fokozatosan tör magának utat. Jean Paultól Rugéig a legkülönbözőbb irodalomteoretikusok egy olyan formula megtalálásán fáradoznak, amely – a megbékélésnek, mint az esztétika legfőbb követelményének elismerése mellett – még a harcosságnak *is*, és nem csupán a problémák perifériáján lejátszódó látszatharcnak, szabadon hagy legalábbis egy sarkocskát. Vischer az ilyen közvetítési kísérletek ellen úgy harcol, hogy ezeket „sokkal inkább szatírának, és nem komikumnak, nem humornak" nevezi; hogy ebben egy – a valódi művészethez méltatlan – kétségbeesést lát kifejeződni, tehát már nem valódi esztétikai kategóriának tekinti. Itt érvényes az, mint Vischer szerint mindenütt, hogy „abszolút betegség nem lehetséges, hogy a balga nagyvilágban a balgaság mint bizonyíték, mint izgatószer, és mint a bölcsesség titkos szülőhelye, éppenséggel valóban szeretetre méltó"[21]. Ebben elmosódott-megbékélt módon, a liberális burzsoázia szubjektív idealizmusába csúszva, ugyanazt a „megbékélést" a jelennel prédikálják, amelyet a kései Hegel nyíltan, cinikusan hirdet. Mivel az osztályszerű megalapozást az általában vett világ és az általában vett szubjektum idealista szembenállásává homályosították, minden lényeges támadást a világ ellen csak mint kétségbeesést lehet értelmezni, és a letisztultan liberális burzsoá Vischer Arisztophanészt a következőképpen oktatja ki: „Ha nagy politikai humorát egyesítette volna azzal a tökéletesült tudattal, hogy a régi istenek és erkölcsök a lesüllyedő görög államból kinövő élet új alakjában mint a szabad szellem végtelen saját tartalma fognak továbbélni, akkor a humor itt követelt legmagasabb formáját valósította volna meg."[22] Egyszóval: a humornak, mint

20. Hegel: Esztétika. 3. köt. 406.
21. Vischer: i. m. 212. §.
22. I. m. 222. §.

a „félművészi" szatíra legyőzőjének szerepe abban áll, hogy egyfelől egy általános relativizmust szül, vagyis az író saját álláspontját (saját osztályszempontját) is a gúny tárgykörébe vonja, másfelől, hogy a kritizált világgal szemben egyfajta liberális türelmességet szorgalmaz. Az utolsó fél évszázad irodalompraxisa ijesztő világossággal mutatja, hova vezetett ez a humor segítségével történt idealista „elmélyítés".

Most mindenesetre számunkra is időszerű, hogy a szatíra mind ez idáig elhanyagolt osztályszerű lehetőségét vizsgálódásunk körébe vonjuk: mégpedig egy osztály önkritikáját szatíra formájában. Hiszen egyébként az a látszat állna elő, mintha a romantikus és Hegelt követő irodalomelmélet humoron, irónián stb. a szatírának ezt a formáját értette volna. Ez a látszat féligazság, következésképpen tévedés lenne. Bár igaz, hogy azok a megrázkódtatások, amelyek a polgári forradalom folyamán a burzsoáziának és ideológusainak tudatát érték, kiváltottak egyfajta szembefordulást önmagukkal, amely éppen a humor, irónia stb. elméletében és gyakorlatában tükröződik. Hamis lenne azonban összetéveszteni ezt az önmarcangoló és nagyon gyakran öntetszelgő relativizmust egy osztálynak írói által gyakorolt forradalmi önkritikájával. Az osztályharcot, a társadalom megváltoztatásáért folyó harcot ideológiailag sem lehet végigharcolni a győzelemre hivatott osztály éles önkritikája nélkül. Hiszen számos olyan helyzet fordul elő, amikor az ellenséges oldal gyűloletre méltó jelenségei elválaszthatatlanul összefüggnek a saját osztály leküzdendő gyengéivel, hiányosságaival vagy vétkeivel. Amikor Lenin pl. mindig friss gyűlölettel üldözte az új szovjetállam bürokratizmusát, sosem mulasztotta el éles gúnnyal utalni saját osztályának, saját pártjának hiányosságaira, ostorozni a felelősségtől való félelmet, kulturálatlanságot, tudatlanságot stb., amelyek ezt a bürokratizmust elsősorban lehetővé tették. Csak az SZKP XI. kongresszusán elmondott beszédére utalok (1921), ahol szatirikus éllel mondja el azokat a komikus buktatókat, amelyeken át akart egy francia konzerveket eladni, az „illetékesek" megvenni, ahogyan készen állt pénz stb. – és végül mégis a Politikai Bizottságot kellett összehívni, hogy szardínia és pénz egymásra találhassanak. „Ez nem új, nem gazdasági és nem is politika – ez egyszerűen komédia" – mondja Lenin végül.

És hasonló szatírákat találhatunk a legkülönbözőbb politikusok megnyilatkozásaiban. Erre is érvényes: nehéz szatírát nem írni. És a szatírának ezt a formáját a szépirodalomban is megtalálhatjuk. Csupán a *Rameau unokaöccsé*-re utalok.

Világos, hogy a szatírának ez a fajtája elvont – elméleti szempontból nem különbözik a korábban analizált irodalmi harc formáitól, és a „humor általi megbékélést" éppoly kevéssé ismeri, mint azok. (Természetesen előfordulhat a szatíra csekélyebb élessége és elkeseredettsége, ha az önkritika kis jelentőségű, periferikus hibákat céloz; de a humor relativizmusa itt sem lép fel.) Mégis egy különös árnyalat mutatkozik, ha a polgári fejlődés önkritikus szatíráit vizsgáljuk, különös tekintettel a fejlődés már leszálló ágára. Itt rendkívül könnyen bekövetkezik az az eset, hogy az illető osztály legmélyebb vétkeit feltáró önkritika, miután nem képes kiutat mutatni, kétségbeesésbe csap át. Swift erre a legnagyobb irodalmi példa; a későbbi fejlődésből utalok Flaubert *Bouvard és Pécuchet*-jára, *Az emberiség utolsó napjai*-ra Karl Kraustól. A mennyiség itt már minőségbe csap át. Hiszen Swift számára a XVIII. század elején egyrészről aligha volt lehetséges a kapitalista társadalmon túli reális perspektíva konkrét megpillantása, és ezért érthető, hogy a polgári társadalmat azonosítja az emberiséggel, és ez az azonosítás aztán teljes kétségbeeséshez vezetett. Kritikája másrészről a kapitalizmus objektív társadalmi alapjait célozza (már amennyire ezeket akkor átláthatta) és csak ezekkel összefüggésben veszi célba az ideológiai következményeket. A későbbiek, akiknek a kapitalizmus perspektíváját a történelem fokozódó mértékben szemük elé tárta (tudatosan vagy ösztönösen), a saját osztályuktól való szakítástól menekültek a kritikájukból logikusan származó végkövetkeztetéstől, az „emberiség" fölött érzett kétségbeesésbe. Másfelől – és ezzel szoros összefüggésben – a szatirikus kritika társadalomkritikából egyre inkább „kultúrkritikává", az alapok kritikájából a szándékok kritikájába, centrálisból periferikussá fejlődik. Nem mintha ezzel az ideológia kritikáját lebecsülnénk (gondoljunk Voltaire-re, Diderot-ra). De a késő-polgári szatirikus „kultúrkritika" nem merészkedik azon jelenségek objektív gazdasági alapjaiig, amelyek ellen szatirikusan

harcol, vagy pedig nem képes már az alapokig hatolni. Kétségbeesése a társadalmi jelenségek felszínére tapad.

Hogy a gyűlölet, a megvetés, a felháborodás, mégpedig csakis azon tárgy ellen, amely *rászolgál* a gyűlöletre, megvetésre, felháborodásra, a szatíra elidegeníthetetlen kiindulópontja, ezt legcsattanósabban éppen a polgári fejlődés mutatja. A polgári szatíra a különböző országokban a legkülönbözőbb módon, a forradalmi felháborodásból, a szent gyűlöletből született, és az osztály forradalmi karakterének elhalásával mind elméletileg, mind gyakorlatilag kihunyt. A proletár forradalmi irodalom – a Szovjetunió kivételével – még fejlődésének kezdetén tart. A szatíra területén is csak kezdeményezései vannak. Mindenekelőtt az a világnézeti mélység és merészség hiányzik még belőle, amely a proletariátusban szüntelenül élő gyűlöletet a kapitalizmus ellen élő, érzékelhető alakra képes hozni, és hozza is majd. Ehhez íróinknak mindenesetre meg kell szabadulniok világnézetük – és ennek következtében – érzéki szemléletük mechanizáló rutinjától. Az az osztálygyűlölet, amely számos írónál rutinná vagy sablonná meredett, csak absztrakt általánosságokat fog ismételgetni, és sohasem valósítja meg annak a „valószínűtlen" egyediségnek meglepő-meggyőző feltárását, ami által az élően megragadott rendszer szatirikusan lelepleződik. Éppen a szatíra követeli meg a legnagyobb szabadságot, mozgásteret, a legélénkebb fantáziát a szatirikus saját világnézetének használatában és uralmában, annak a valóságnak a megragadásában, amelyben nehéz szatírát nem írni. A szatíra nem irodalmi műfaj, mint azt remélhetőleg az eddigi fejtegetések megmutatták, hanem alkotói módszer. Területe a glosszától és az agitációs verstől kezdve a nagy regényig és vígjátékig terjed. A korhadó kapitalizmus objektív valósága naponta, óránként, tömegével produkálja a szatíra tárgyait. A proletariátus, a dolgozók növekvő gyűlölete, fokozódó felháborodása és megvetése e társadalom iránt állandóan erősíti szubjektív feltételeit. És az már a proletárforradalmi írókon múlik, hogy a ma lehetséges nagy szatíra alanya és tárgya egymásra találjanak.

Belinszkijt, Csernisevszkijt, Dobroljubovot, az orosz irodalomelmélet és irodalomkritika klasszikusait a külföldi közönség szinte egyáltalán nem ismeri. Bár a kultúrállamok évtizedek óta tömegével fordítják az orosz irodalmat, ez a hullám mindmáig alig érintette az orosz irodalom és irodalomkritika nyomatékosan demokratikus vonalát. Miközben másod- és harmadrendű írókat fordítanak és népszerűsítenek, Tolsztoj és Dosztojevszkij irodalmilag egyenrangú kortársa, Oroszország demokratikus mozgalmának nagy szatirikusa, Szaltikov-Scsedrin csupán egy szűk körű olvasóközönség számára volt megközelíthető.

Ez nem véletlen. Bármilyen haladó is az orosz irodalom, a polgári kiadók alapvetően antidemokratikus, sőt gyakran reakciós politikája ezt az irodalmat saját céljaira használta fel. Tolsztoj, Dosztojevszkij, Csehov és Gorkij világsikere olyan hatalmas volt, hogy az üzleti érdek erősebbnek bizonyult az antidemokratikus meggyőződésnél. Ahol azonban ezek a szilárd anyagi előnyök hiányoztak, a kiadók szabadjára engedték retrográd nézeteiket. Népszerűsítették az orosz irodalom néhány reakciós alakját (gondoljunk csak Merezskovszkijra), a meggyőződéses demokratákat pedig mellőzték.

A reakciós irodalomtudomány alaposan kihasználta ezt a helyzetet. A külföldiek által írt orosz irodalomtörténetek az orosz forradalmi demokrácia nagy irodalomkritikusairól szólva képtelenségektől, torzításoktól és rágalmaktól hemzsegnek. Azt állítják, hogy a forradalmi demokraták gépiesen alárendelik az irodalmat a napi politika propagandaérdekeinek, megvetnek minden esztétikai nézőpontot, nem is konyítanak a művészethez stb. E rágalmaknak

mindössze annyi alapja van, hogy ezek a jelentős kritikusok élesen szemben állnak számos napjainkban uralkodó irodalomkritikai előítélettel: a „l'art pour l'art" előítéletével éppúgy, mint a vulgárpropagandisztikus irányzatokéval.

Az orosz forradalmi irodalomkritikáról terjesztett reakciós legendák mögött tehát egyetlen igazság rejlik: ezek a nagy kritikusok valójában meggyőződéses, elvhű forradalmi demokraták voltak, akik koruk cenzúrájának minden zaklatását rendkívül ügyesen kijátszották, hogy széles körökben terjeszthessék és népszerűsíthessék a forradalmi demokrácia eszméit. Ez a sikeres törekvés halálos ellenségükké tette az egész reakciót; a róluk elterjedt rágalmak többnyire a reakció arzenáljából származnak.

1.

Az orosz demokrata kritika sajátos helyét az európai esztétikai gondolat fejlődéstörténetében csak úgy ragadhatjuk meg, ha tisztán látjuk azt a fordulatot, amely az 1848-as forradalmak veresége – Oroszország kivételével – mindenütt követte. A negyvenes évek még a demokrácia eszméjének terjedését és elmélyülését hozták. Ebben a vonatkozásban elegendő, ha csupán Heinrich Heine kritikai tevékenységére utalunk. A negyvennyolcas forradalom veresége azonban mindezen törekvések összeomlását eredményezte. A vezető európai országok irodalmának és irodalomkritikájának jelentős része a burzsoáziával karöltve hajtja végre a reakciós fordulatot; a forradalomtól való félelmében a burzsoázia elárulja saját korábbi forradalmi nézeteit, mindenütt kompromisszumot köt a reakcióval; Németországban a Hohenzollernekkel, Franciaországban III. Napóleonnal, éppúgy, akár a „viktoriánusok" Angliában. Európa legjelentősebb országainak irodalma és irodalomkritikája e meredek fordulat hatása alá került. Egy részük valósággal fanatikusan követi az új fordulatot; vessük csak össze Carlyle negyvennyolc előtti és utáni írásait. Másik részüknél – a kor valóban jelentékeny íróinál – sötétség és kilátástalanság uralkodik; elegendő, ha csak Flaubert-re vagy Dickens késői korsza-

kára emlékezünk. Legnagyobb részük viszont ideológiai kompromisszumot kötött az uralkodó reakcióval.

Belinszkij, az orosz forradalmi-demokrata kritika megalapítója, a negyvennyolc előtti időszak legnagyobb európai szellemeinek méltó kortársa. Ebben az időben kezd Németországban hanyatlani a hegelianizmus, Angliában válságba jut a klasszikus közgazdaságtan, Franciaországban és Angliában terjed, de egyidejűleg problematikussá is válik az utópikus szocializmus. Az európai gondolat eme legnagyobb és leggyümölcsözőbb válsága Németországban a történelmi materializmus kialakulásához vezet. (A *Kommunista Kiáltvány*-t Belinszkij halálának évében írták.)

Miután a korabeli Oroszország gazdasági és politikai harcai nem lehettek olyan élesek, mint Közép- és Nyugat-Európában, így ott a tudományos szocializmus álláspontját sem érhették el. Hiszen akkoriban még a közép- és nyugat-európai forradalmi értelmiségnek is csak rendkívül elenyésző hányada fogta fel azt az óriási fordulatot, amelyet Marx és Engels tudományos és politikai tevékenysége az egész emberiség számára hozott. Hiszen Heinrich Heine, korának legsokoldalúbb és leghaladóbb német írója is csupán arra szorítkozott, hogy Hegel dialektikus fejlődésbölcseletét megtisztítsa nyilvánvalóan konzervatív elemeitől, és radikális irányban változtasson rajta, majd pedig összhangba hozza az így átalakított hegeli tanítást Saint-Simon utópikus szocializmusával.

Belinszkij és Heine fejlődése sokban hasonlít. Az egybeesések mégsem egyfajta lelki rokonságból származnak – aligha lehetséges Heine és Belinszkij emberi és írói karakterénél nagyobb ellentétet elképzelni –, hanem tevékenységük történelmi feladatainak és feltételeinek viszonylagos hasonlóságából. Ebből következik, hogy mindkét nagy gondolkodó egészen addig megy el, ameddig koruk társadalmi helyzete megengedi. Belinszkij mindenesetre radikálisabb és határozottabb Heinénél. Eredetileg erősebben állt az ortodox hegelianizmus hatása alatt, mint Heine, azonban mélyebben és alaposabban haladja is meg. Ezért Ludvig Feuerbach is nagyobb hatással van rá, és az utópikus szocializmus eszméit is – különös tekintettel a társadalomkritikára – világosabban és határozottabban fogadta be. Mégis, Belinszkij és Heine rokonsága abban áll, hogy közeledésüket a filozófiai materializmushoz nem

követte a hegeli dialektikától való elfordulás, mint ez Feuerbach és filozófiai követői esetében történt. Belinszkij megőrzi a hegeli dialektika óriási módszertani lehetőségeit, és ezzel a negyvennyolc előtti nagy világnézeti válságban az európai avantgard élén áll.

Ismételjük: a negyvennyolcas forradalom veresége Oroszország ideológiai fejlődésében semmi esetre sem jelentette azt a reakciós fordulatot, amit egyébként Európában. Természetesen egy meghatározott, rövid depressziós időszak elkerülhetetlennek bizonyult. Viszonylag hamar – már az ötvenes évek közepén – megkezdődik azonban Oroszországban a demokratikus eszmék új fellendülése. Az ország gazdasági, társadalmi és politikai fejlődése elkerülhetetlenül napirendre tűzte a jobbágyfelszabadítás kérdését, és az ezzel összefüggő általános nyugtalanság kényszerítette az akkori kormányt a véleménynyilvánítás némileg nagyobb szabadságának átmeneti szavatolására. A demokratikus gondolat eme új fellendülésének klasszikus megtestesítői és vezetői Belinszkij életművének nagy folytatói voltak: Csernisevszkij és Dobroljubov.

Működésük idején az egész orosz társadalmat megmozgató központi kérdés a jobbágyfelszabadítás volt. Azt mindenki tudta, hogy már rég ütött a jobbágyság órája. A haladó táboron belüli – mégpedig rendkívül éles – nézetkülönbségek csak a reform *hogyan*-ja körül adódtak. Ebben a kérdésben válik Oroszországban először ketté liberalizmus és demokrácia. A demokrácia gazdasági és társadalmi szempontból egyaránt a feudális agrárviszonyok radikális átalakítására törekszik. Ebben a törekvésében válik el az aggodalmaskodó, az abszolutista államhatalommal szakadatlanul kompromisszumokat kötő liberálisoktól, akik noha hasonlóan az agrárberendezkedés polgári átalakítására törekednek, mégis minden igyekezetükkel kerülik a feudális földbirtokosokkal, az abszolutizmus bürokráciájával való összeütközést. Ezt a politikai differenciálódást tükrözi az ötvenes évek ideológiájának teljes képe a filozófiától egészen a szépirodalomig. A radikális demokráciának a liberalizmus egyezkedő ideológiája elleni harcában Csernisevszkij és Dobroljubov voltak a vezetői.

Az oroszországi forradalmi demokrácia ezen újabb fellendülésének időszaka tehát politikailag és társadalmilag fejlettebb állapotok között zajlik le, mint egy évtizeddel korábban, Belinszkij

szellemi harcainak idején. A politikai harcok magasabb fokáról tanúskodik Csernisevszkij és Dobroljubov valamennyi írása is. Irodalmi tényked ésük legszembetűnőbb új vonása, hogy kritikájuk éle már az ingadozó szövetséges liberális burzsoáziát és ideológiáját is célba veszi. Belinszkij fő ellensége még az abszolutizmus önkénye és a feudális reakció volt. Csernisevszkij és Dobroljubov nem kevésbé elszántan támadják ezeket a hatalmakat, emellett azonban egyre inkább előtérbe kerül a kor másik kérdése is: a feudalizmus és a hűbéri maradványok ellen küzdők táborának belső differenciálódása, liberalizmus és demokrácia kezdődő szakadása.

Ez az új helyzet az újabb kritika világnézeti alapjait is módosítja. Csernisevszkij és Dobroljubov már nem a hegeli filozófiából indulnak ki, mint Belinszkij, hanem Feuerbach materializmusából. Társadalomkritikájukat messzemenően meghatározza az utópikus szocializmus klasszikusainak a polgári társadalomról adott elemzése. Belinszkij átélte még a hegeli idealizmus világuralmának idejét, az értelem ama bódulatát, mely szerint a történelmi folyamatban az értelem, a szellem fokozatos győzelme mind világosabban napfényre jut. Csernisevszkij és Dobroljubov viszonya a történelemmel és a történelmi megismeréssel kezdettől fogva realisztikusabb, kevésbé ideologikus alapokon nyugszik. Ők szemtanúi a hegeli filozófia szétesésének, liberális kompromisszumok világnézetévé degradálódásának. Erről az alapról nyújtja egy alkalommal Csernisevszkij Vischer *Esztétiká*-jának ragyogó, ma is aktuális bírálatát.

Csernisevszkij és Dobroljubov pozíciója a XIX. század eszmetörténetében egyedülálló. Ludwig Feuerbach, a polgárság utolsó nagy materialista gondolkodója nem tudta hazájának (más nyugati államokról nem beszélve) ideológiai fejlődését tartósan befolyásolni, nem volt képes mély nyomokat hátrahagyni benne. A történelmi materializmus történelemfelfogása számára ez a tény nem rejtély. A mechanikus materializmus, mint régi stílusú materialista filozófia, amelynek utolsó jelentős képviselője volt Feuerbach, szakadatlanul a demokratikus forradalom ideológiájaként lépett fel. Ennek megfelelően Angliában a XVII., Franciaországban a XVIII. század a materialista filozófia virágkora. A XIX. század második felében a materializmusnak sem Angliában, sem

Franciaországban nem voltak mély gyökerei vagy eredeti képviselői a társadalomtudományokban. A németországi demokratikus forradalmat megelőzően Feuerbach materialista tanítása lelkesítően, mozgósítólag hatott. A 48-as év előtt Németország költői avantgarde-jának legfejlettebb csoportja (Richard Wagner, Gottfried Keller, Georg Herwegh stb.) Feuerbach hatása alatt állt. Fellépése a fiatal Marxnak és Engelsnek is lökést adott a hegeli dialektika talpraállításához, materialista megalapozásához.

A materialista filozófia széles körű és intenzív hatása a negyvenes évek Németországának polgári értelmiségére mégis rendkívül rövid életű volt. A negyvennyolcas forradalom veresége, a német burzsoázia árulása saját forradalmával szemben, a készülő kompromisszum Bismarckkal és a Hohenzollernekkel véget vetett a materialista filozófia kiterjedt és gyümölcsöző hatásának. Egyedül a természettudósoknál élt tovább, itt is elveszítette azonban forradalmi lendületét, egyetemességét, ami a forradalmat megelőzően jellemezte; alkalmazása világnézeti, illetve társadalmi kérdésekre egyre laposabbá, vulgárisabbá vált (Vogt, Ludwig Büchner stb.). A 48 előtti Feuerbach-tanítványok Németországban kivétel nélkül elfordulnak egykori mesterüktől. A pesszimista és irracionalista Schopenhauer évtizedekre a reakciós Németország vezető filozófusa lesz; ezt a reakcióba torkolló utat legpregnánsabban Richard Wagner fejlődése illusztrálja. Azok a német ideológusok, akik nem szakítottak nyíltan Feuerbach filozófiájával, a harcos feuerbachi materializmust mindinkább foghíjas pozitivizmussá alakították (gondoljunk csak a kor neves irodalomtörténészének, Hermann Hettnernek fejlődésére). Egyedül a svájci Gottfried Keller maradt hű fiatalságának materialista világnézetéhez; persze úgy, hogy a demokratikus Svájcban, nem pedig a reakciós Németországban élt.

Ahhoz, hogy Csernisevszkij és Dobroljubov harcos materializmusának jelentőségét és történelmi helyét helyesen foghassuk fel, figyelembe kell vennünk a filozófiának ezt a világtörténelmi helyzetét. Európa forradalmi demokrata felvilágosodásának utolsó nagy gondolkodói ők. Tevékenységük a demokratikus felvilágosodás-filozófia utolsó nagy, belsőleg töretlen, offenzív jellegű kísérlete. Mindketten Feuerbach materializmusának lelkes hívei.

Társadalomfilozófiájuk, társadalomkritikájuk és társadalomfelfogásuk azonban messze túlhaladja tanítójukét, aki maga sokkal inkább a természettudományok és a tisztán világnézeti kérdések materialista megoldására összpontosította figyelmét, és az ideológia területén csupán a vallás lényegét és fejlődését elemezte konkrétan. A XVII., XVIII. század nagy materialistáival összehasonlítva, Feuerbach egyoldalúsága a német polgári demokratikus mozgalom általános gyengeségét tükrözi.

Csernisevszkijnek és Dobroljubovnak így sokkal több köszönhető, mint a feuerbachi filozófia új területekre való puszta kiterjesztése. Érthető, hogy végső soron sem elvileg, sem módszertanilag nem juthattak el a dialektikus materialista világnézethez. Miután gyakorlati filozófiájukban Feuerbachból indultak ki, anélkül hogy filozófiai alaptételeit teljességgel meghaladták volna, módszertanukban szükségszerűen ellentmondások mutatkoznak. Ezek az ellentmondások azonban jellegüknél fogva termékenyek, jövőbe mutatóak. Forradalmi zsenialitásukról tanúskodik, hogy a társadalmi tények, történelmi összefüggések elemzésében és ezek forradalmi konzekvenciáiban se nem zavarták, se nem korlátozták őket saját tudatos világnézetük, a mechanikus materializmus határai.

Filozófiai pozíciójuk ezért sok tekintetben emlékeztet Diderot-éra a XVIII. század második felében. Ismeretelméletében Diderot is a hagyományos, mechanikus materializmus követője volt. Ennek ellenére számos kérdésben, amelyek ezzel a módszertannal megoldhatatlanok voltak, ösztöneire, a zseniális forradalmár ösztöneire utalta magát, a materializmus hatására kifinomult realista megfigyelőképességére és elemzőkészségére, messze túllépve ezzel saját tudatos világnézetének korlátain. Elegendő emlékezetünkbe idéznünk zseniális művét, a *Rameau unokaöccsé*-t, amelyben a mechanikus materialista Diderot a későbbi dialektikus materializmus elismert előfutárává lett.

Sok tekintetben így áll a kérdés – a történelmi helyzetnek megfelelően magasabb fokon – Csernisevszkijjel és Dobroljubovval is.

Csernisevszkij és Dobroljubov demokraták. A demokratáknak azonban különböző válfajai vannak. Csernisevszkij és Dobroljubov demokratikus fordulaton mindenekelőtt az alsóbb, plebejus néprétegek politikai és társadalmi felszabadítását értik, vagyis mindenekelőtt a szegény, a jobbágyrendszerben anyagilag és morálisan elnyomott parasztság teljes felszabadítását. Útjuk ezen a ponton válik el a kortárs liberalizmusétól. A jobbágyságot a liberalizmus is meg akarja szüntetni. A felszabadításnak egy olyan megoldását eszményítik azonban, amely alapjában nem sérti a földbirtokosok érdekeit. Ennek megfelelően a megoldás eszközei is mentek minden forradalmi intézkedéstől. Egyrészt tartózkodnak minden olyan lépéstől, amely az abszolutizmussal, illetve a feudális földbirtokosokkal való konfliktushoz vezetne. Másrészt legalább ennyire tartanak a parasztttömegek önálló mozgalmától, amelyek megkísérelnék sorsuk irányítását saját kezükbe venni. E kettős veszély közt lavírozva, az önkényuralommal való kompromisszumot készítik elő.

Csernisevszkij és Dobroljubov olyan demokraták, mint Marat vagy Saint-Just a nagy francia forradalomban, rendíthetetlen, megalkuvást nem ismerő forradalmárok. Magától értetődik, hogy az ilyen nagy forradalmárok perspektívája némileg elmosódott és ellentmondásos: egyikük sem láthatta világosan előre, hova vezetne a forradalmi demokrácia megvalósítása; a perspektíva kérdésében mindnyájuknak voltak homályos illúzióik. De Csernisevszkij és Dobroljubov nem hiába éltek hatvan évvel később a francia forradalmi demokratáknál: ismerték már a szocializmust, még ha utópikus és nem tudományos formában is. És igazi demokraták voltak, akik a szenvedő néptömegek teljes felszabadítását helyezték mindenek fölé, és ha erről volt szó, nem riadtak vissza a társadalmi fejlődés semmilyen beláthatatlan fordulatától vagy formájától sem. Ezzel az utópikus szocializmust a forradalmi aktivitás felé fordították, noha annak legtöbb klasszikusa elméletileg elutasította a forradalmi politikát, sőt a napi politikát is. Hit a népben, odaadás az elnyomott és kizsákmányolt néptömegekért, ez az, ami Csernisevszkij és Dobroljubov forradalmi-

demokrata nagyságát adja. Útjuk itt válik el legjobb liberális kortársaikétól; itt rejlik a liberálisok között és a közöttük folyó ideológiai harcok alapja.

E demokratikus forradalmiság pátoszára épül Csernisevszkij és Dobroljubov irodalmi kritikájának nagysága is. Irodalmi kritikáik messzemenően a plebejus rétegek felszabadításának, a jobbágyfelszabadítás forradalmi útjának szolgálatában állnak. A későbbi akadémikus irodalomtörténet egészen odáig megy, hogy Csernisevszkij és Dobroljubov irodalmi kritikájában csak az abszolutista cenzúra kijátszásának eszközét látja, hogy ily módon vihessék forradalmi eszméiket a tömegek közé.

Ez a felfogás persze teljesen elhibázott, főképp azért, mert a forradalom és a forradalmi ideológia feladatait szűken, egyoldalúan értelmezi. Hasonlóan a korábbi nagy forradalmi demokratákhoz, a társadalmi átalakulást, a forradalmat Csernisevszkij és Dobroljubov is egyetemesen fogták fel: szemükben a forradalom minden emberi kapcsolat, az emberi lét minden megnyilvánulásának (a legvaskosabb gazdasági alapoktól az ideológia legmagasabb formáiig) gyökeres megváltoztatását jelentette. Ebből a szempontból természetesen az irodalom éppoly kevéssé lehet öncél, akár a filozófia vagy maga a politika. Csernisevszkij és Dobroljubov egész életükben a forradalmi átalakulás útjait kutatták, és az emberi tevékenység valamennyi megnyilvánulásában azokat a tendenciákat keresték, amelyek előmozdították vagy gátolták ezt a fordulatot. Vágyuk mindig az volt, hogy az ember egyetemesen, sokoldalúan, szabadon fejlődhessék. Ebben hűséges tanítványai maradtak Feuerbachnak és a felvilágosodás nagy gondolkodóinak. A feuerbachi kijelentés: „A mi eszményünk nem herélt, testetlen, elvont lény, a mi eszményünk teljes, valóságos, mindenoldalú, tökéletesen kibontakozott ember" – ideológiai harcaik mottója lehetne.

Annyiban különböztek a felvilágosodás régi nagy gondolkodóitól, hogy a nagy francia forradalmat követő időszakot már gondolatilag és történelmileg egyaránt áttekinthették. Már nem egy problémamentes „ész birodalma" lebegett szemük előtt, mint a XVIII. század felvilágosítóinak. Látták, hogy a nagy francia forradalom, ahelyett hogy megszüntette volna a polgári társadalom

ellentmondásait, azokat magasabb fokon, még ellentmondásosabban reprodukálta. Sokkal konkrétabban és illúzióktól mentesebben látták tehát a néptömegek felszabadításának fékező mozzanatait nagy elődeiknél. Ezért végső perspektíváik is ellentmondásosabbak, mint a felvilágosodás régebbi gondolkodóinak perspektívái.

Ám ezek az ellentmondások az élet gyümölcsöző ellentmondásai. Merész felismerések és gondolati kimunkáltság – ezek teszik Csernisevszkij és Dobroljubov írásait felvillanyozóan izgalmassá. Ez a koncepció – ha náluk nem is teljesen tudatosan – egyidejűleg kiszélesíti a feuerbachi materializmus alkalmazásának módszertanát a társadalmi lét jelenségeire. A materialista gondolkodás alapelve, hogy a lét megelőzi és meghatározza a tudatot, nem pedig fordítva. A korai mechanikus materializmus ismeretelméletének korlátja az volt, hogy a lét helyesen felismert prioritásán belül mereven és egyoldalúan fogta fel a lét fogalmát: egyfelől a régi materialisták nem juthattak el a társadalmi lét objektivitásának helyes felismeréséig, másfelől a lét fogalma náluk mechanikus, nem tartalmaz fejlődést, mozgást, előremutató belső ellentmondásokat. A mechanikus materializmusnak ezek a korlátai Feuerbachnál felette világosan láthatóak.

Csernisevszkij és Dobroljubov röviden vázolt társadalomfelfogása túljut ezeken a mechanikus materialista korlátokon. Így lehetséges, hogy egyedi jelenségek konkrét analízisében gyakran lebilincselő, eleven dialektikára találunk náluk, jóllehet filozófiájuk ismeretelméleti elvei a feuerbachi materializmusból fakadnak. Ez az ellentmondás számtalanszor feltűnik a filozófia történetében. Friedrich Engels hangsúlyozza a XVIII. század francia materializmusának mechanikus, metafizikus gondolkodását, legalábbis az ismeretelméletben. A szűkebb értelemben vett filozófia területén túl azonban a dialektika csúcsteljesítményeit produkálják (pl. Diderot). Csernisevszkij és Dobroljubov korának társadalmi harcai jellegüknél fogva nyíltabbak, kiélezettebbek a XVIII. század közepének harcainál. Érthető tehát, hogy náluk ez az emberi gondolkodást termékenyítőleg előmozdító ellentmondás erőteljesebben és észrevehetőbben kifejezésre jut, mint Diderot-nál.

A lét fogalmának ily módon történő kitágítása és elmélyítése, amely aztán – ha a tudatos ismeretelméletben nem is, az irodalmi

praxisban mindenesetre – a társadalom ellentmondásos mozgásának és fejlődésének megfigyelését és kimondását is magában hordja, megszabja Csernisevszkij és Dobroljubov kritikai írásainak lényegét is. Ez a meghatározás természetesen rendkívül általános. Rávilágít arra, hogy Csernisevszkij és Dobroljubov egyáltalán miért foglalkoztak társadalmi kérdésekkel, anélkül hogy megokolná írói munkásságukban az irodalmi kritika középponti szerepét.

3.

Lessing-elemzésében Franz Mehring rendkívül érdekes megjegyzéseket tesz arról, hogy a német polgárság szabadságharcaiban, a XVIII. században, miért játszott az irodalmi kritika vezető szerepet. Ez a ténymegállapítás mindenképp helyes és bizonyos megszorításokkal a XVIII. század Franciaországára is érvényes. Mehring azonban túl nagy súlyt helyez arra, hogy Lessinget és a német felvilágosodás más élharcosait külsődleges politikai okok kényszerítették, amikor elsősorban irodalmi kérdésekre koncentráltak. Bizonyos igazság persze van ebben, mereven fogalmazva mégis féligazsággá válik. Mehring megállapításaihoz hozzá kell tennünk, hogy a társadalmi valóságban az egyes osztályok emancipációs törekvései csak lassan és ellentmondásoktól terhesen bontakoznak ki. Az élet különböző területein már régen észrevehetők a társadalmi lét újabb fokának mélyreható ellentmondásai, mielőtt még egy osztály, példának okáért a XVIII. század német polgársága, eléri azt az ökonómiai és ideológiai szintet, amelyről lehetővé válik az emancipációért vívott közvetlen politikai küzdelem.

Az egyes társadalmi rétegek emancipációs harcának előkészítésében és belső megszervezésében hallatlan nagy szerepet játszik az ideológiai tisztánlátás, a világnézet, a morál kérdéseinek belső megvitatása stb. Azok az ellentmondások és ellentétek, melyeket közvetlenül a társadalmi lét vet fel, a társadalmi lét újabb formáinak ideológiai következményei, az emberi életmegnyilvánulások terén nem egyidejűleg jelentkeznek, és mindenekelőtt nem egy csapásra, nem gyorsan és nem egyenes vonalban tisz-

tázódnak. Minél sokrétűbbek és bonyolultabbak ezek a kérdések, annál nagyobb szerepet játszik a szépirodalom a társadalmi fejlődésben, a nagy válságok ideológiai előkészítésében. Ebből természetszerűen következik, hogy a válságot megelőző kor nagy forradalmi ideológusai különösen feszült figyelemmel követik az irodalom jelenségeit, kritikai elemzéseik és értékeléseik filozófiai és publicisztikai tevékenységükben jelentős, ha éppen nem középponti szerepet játszanak. Ez a helyzet Diderot-nál, Lessingnél, Belinszkijnél, Csernisevszkijnél és Dobroljubovnál is.

A nagy demokrata kritikusok munkásságát többnyire mint „publicisztikai kritikát" könyvelik el az irodalomtörténetek. Bár ez a fogalom semmi esetre sem helytelen, mégis pontosabban meg kell határozni ahhoz, hogy a félreértések elkerülhetők legyenek.

Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov nagy harcban álltak koruk „esztétizáló" kritikusaival, akik ösztönösen vagy tudatosan a l'art pour l'art szószólói voltak, és megkísérelték a művészi teljesség és a társadalmi jelenségek realista tükrözésének szétválasztását; akik az irodalomban és a művészetben a társadalom harcaitól független jelenséget láttak, mely érintetlen tisztaságban lebeg a társadalom fölött. Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov elsősorban irodalom és társadalom kapcsolatát hangsúlyozták. A művészi szép kritériuma számukra maga az élet. A művészet az életből születik, a művészet az életet jeleníti meg; hűség és mélység az élet tükrözésében, ezek a művészi tökéletesség igazi mércéi.

E felfogással közvetlenül rokon az a központi gondolat, hogy a társadalmi lét kérdéseinek tisztázására az irodalomban valóságosan és mélyen megragadott élet alkalmas leginkább; kiváló harci eszköz a várt és óhajtott demokratikus forradalom ideológiai előkészítésében. Amennyiben a nagy orosz kritikusok az irodalom lényegének, értékének és hatásának kutatásában ezekből a társadalmi összefüggésekből indulnak ki, amennyiben az irodalom gyakorlati értelemben átalakító következményeit pozitív és negatív kritikájuk segítségével elmélyíteni, kiszélesíteni és sürgetni igyekeznek, úgy munkásságukat joggal nevezhetjük publicisztikai kritikának.

De ez a megjelölés azonnal hamissá torzul, ha azt értik rajta, hogy a publicisztikai szempont háttérbe szorítja, kizárja a művészit. Ennek éppen az ellenkezője igaz. Mindenütt, ahol a modern irodalom, de különösen a modern irodalomkritika satnya és terméketlen, azért az, mert elhanyagolta döntő művészi bázisát, a kötődést az élethez, az életből való merítést és az életre irányuló visszahatást. Ha irodalom és irodalomkritika ilyen értelemben egyoldalú, úgy kívül marad látókörén a művészi forma és élettartalom szerves egysége, eleven, dialektikus kölcsönhatása. Ezáltal nemcsak a tartalmat nyomják, illetve hanyagolják el a forma kedvéért, de maga az elméletileg és gyakorlatilag egyaránt középpontba állított formakép is szűk, egyoldalú, felszínes meghatározást kap. Diderot és Lessing, Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov „publicisztikai kritikájának" középpontjában éppen a nagy, valódi művészi értékek állnak. A reakció szőrszálhasogatói különös ellentmondásokba bonyolódnak az orosz kritika jelentőségét vizsgálva. Egyfelől elvitatják e kritikusok hozzáértését, művészetszeretetét, egyoldalú politizálással vádolják őket, azzal, hogy állítólag alárendelik a művészet érdekeit a politikaiaknak. Másfelől viszont kénytelenek elismerni azt a tényt, hogy az orosz irodalomtörténet tudományos koncepciója (a legjelentősebb egyéniségek értékelése, periodizáció stb.) tőlük származik. Ezen a ponton röviden utalunk néhány alapvető tényre.

Mindenekelőtt: Puskin valódi és teljes elismerése, az új orosz irodalomban játszott középponti, vezető szerepének megállapítása, az a felismerés, hogy az új orosz irodalom vele kezdődik, és ő az első – művészi tökéletességben felülmúlhatatlan – klaszszikusa, mindez Belinszkij munkásságának köszönhető. Ugyancsak Belinszkij harcolta ki azt is, hogy Lermontovot az orosz közvélemény jelentőségéhez mérten értékelje.

De Belinszkij azzal is tisztában volt, hogy már Puskin élete során az orosz irodalom új korszaka, a modern – gogoli – realizmus korszaka kezdődött meg. Puskin „művész-költő"-ként való értékelése szerves része ennek a periodizálásnak. Belinszkij orosz irodalomkoncepciója rendkívül közel áll Heine felfogásához a német irodalmi fejlődésről. Mindketten igen következete-

sen hangsúlyozzák, hogy Goethe, illetve Puskin, a klasszikus kor főalakjai művészileg a legjelentősebb realisták fölött állnak. Amikor Heine a „művészi korszak végéről" beszél, élesen elhatárolja magát azoktól a kritikusoktól – pl. Börnétől –, akik az újabb demokrata realista irodalom érdekében Goethe jelentőségét igyekeztek kisebbíteni. Ezen a ponton együtt halad Belinszkijjel, aki a leghatározottabban visszautasította Menzel támadását Goethe ellen. Puskin művészi tökéletességéről kialakított felfogása a szó legjobb értelmében dialektikus. Ezen nem valami üres, formai makulátlanságot ért, hanem a művészi elv és minden életjelenség hű tükrözésének harmonikus totalitását. Nem véletlenül emeli ki az *Anyegin* elemzésénél, hogy ez a mű „az orosz élet enciklopédiája". Puskin művészi tökéletességét életábrázolásának mindent átfogó sokoldalúságából vezeti le.

A gogoli korszak rögzítése, a Gogol realizmusának diadalra juttatásáért vívott küzdelem Belinszkij szemében összefonódik az abszolutizmus és a feudalizmus elleni forradalmi-demokrata harc éleződésével. (Annak idején Lessing megsemmisítő bírálata Corneille és Voltaire drámáiról ugyanígy elválaszthatatlanul összeforrott a szellemileg fegyverkező demokratikus mozgalmak előkészítésével, amelyek Németország nemzeti egységének helyreállítását, a törpeállamok szétdaraboltságot és rabságot állandósító abszolutizmusának letörését voltak hivatva végrehajtani.) A gogoli realizmus nagy társadalmi és politikai jelentőségét Belinszkij a jelen társadalmi valóságának kérlelhetetlen leleplezésében látja. Ez a művészet híven tükrözi az élet visszásságait. Ez a leleplezés nem jelent az irodalomra kívülről ráhúzott tendenciát. Az abszolutizmus és a feudalizmus annyira félelmessé és embertelenné teszi minden egyes ember életét, hogy pontosan a mindennapok társadalmi jelenségeinek hű tükörképe reprezentálja önmagában a művészet legigazabb, leghatásosabb tendenciáját.

Persze a gogoli realizmus nem a mindennapok apró-cseprő ügyeinek naturalista, fotografikus képe, ellenkezőleg, a társadalmi valóság legalapvetőbb vonásainak sűrített művészi megjelenítése. Ha tehát Gogol olvasója, illetőleg nézője elborzadva ismer ezekben a realista képekben saját életének rejtett igazsá-

gára, megpillantja annak rejtett értelmét vagy éppen leplezett értelmetlenségét, abban az esetben nem külsődleges eszközök vagy tendenciózus kommentárok segítségével leplezett le az író valamit, hanem ez az ijesztő valóság önmagát leplezi le egy nagy realizmus művészi eszközeivel. „Mit nevettek? – kérdezi a leleplezett rendőrfőnök a *Revizor* végén. – Saját magatokat nevetitek ki." A leleplezés irodalmának kritikai támogatása esztétikailag tehát nem más, mint harc egy nagy realizmusért; harc a kicsinyes naturalizmus ellen csakúgy, mint az életnek hátat fordító akadémikus művészetfilozófia és esztétizáló irodalom ellen.

Belinszkij nemcsak Gogol vonatkozásában alapozta meg kritikailag és történelmileg az orosz irodalom új korszakát. Számos költő- és kritikustársa egyre csak azon sopánkodott – akár Csernisevszkij és Dobroljubov kortársai később –, hogy a kritikus Belinszkij csak rombolni tud, ahelyett hogy valami „pozitívat" alkotna. Való igaz: Belinszkij kritikai elemzései sok kortársának irodalmi egzisztenciáját tették tönkre. Ezekben a vitákban azonban az utókor mindig a nagy kritikusnak adott igazat; egyetlen esetben sem fordult elő, hogy később rehabilitáltak volna egy írót, akit Belinszkij támadott. Kritikáinak úgynevezett kegyetlensége éppoly tisztító zivatar volt az orosz irodalomban, mint annak idején Lessingé a németben. És Belinszkij megélte még, hogy az új realista generáció első alkotásai az orosz közönség elé léptek. Ezen a ponton a kérlelhetetlen kritikusból ösztönösen finom, megértő és lelkesedő felfedező vált. Ilyen kritikák kísérték Turgenyev, Goncsarov, Dosztojevszkij jelentkezését is. A jelentékeny realisták az ő segítségével foglalták el az orosz irodalomban a nekik kijáró helyet.

Csernisevszkij és Dobroljubov a gogoli kor, a XIX. század nagy orosz realizmusának elméleti, kritikai és történeti feltárói. Csernisevszkij történelmi monográfiában foglalta össze a gogoli korszak fő társadalmi, ideológiai és művészeti irányzatait. Dobroljubovval közösen nagyszabású és mélyenszántó elemzésekben méltányolták koruk orosz realizmusának legjelentősebb képviselőit. Turgenyev, Goncsarov, Scsedrin, Osztrovszkij, Dosztojevszkij személyének és az ötvenes években megjelent műveinek helytálló értékelése Csernisevszkij és Dobroljubov kritikai tette.

A fiatalabb realista generáció első fellépését ugyanazzal a megértő lelkesedéssel fogadják, mint az időközben beérett írókat annak idején Belinszkij köszöntötte. Lev Tolsztoj első munkáinak legárnyaltabb és legtalálóbb elemzései Csernisevszkijtől származnak. Már akkor felismerte a tolsztoji realizmus sajátosan új vonásait, amely éles határvonalat von közte és elődei között. Tolsztoj művészetének megfelelő értékeléséhez Csernisevszkij megállapításai máig is adalékul szolgálnak.

Röviden összefoglalva: az orosz irodalom vezető személyiségei Puskintól Tolsztojig lényegében úgy élnek az utókor emlékezetében, ahogyan jelentkezésükkor e nagy kritikusok jellemezték őket. Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov végérvényesen lerakták az orosz irodalomtörténet történeti és esztétikai alapjait. Mindebből egyértelműen kitűnik, hogy a „publicisztikai kritika" fogalma csak kimerítő, alapos definiálás után illik e nagy írók lényéhez. Hogy e fogalmat még jobban megragadhassuk, néhány megjegyzést kell tennünk kritikai módszerükről.

4.

Eddig is hangsúlyoztuk, hogy Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov kritikai módszere döntő súlyt helyez arra, hogy az irodalom mindenkor összefonódik az élet fejlődésének egész menetével, és hogy a műalkotások olyan képződmények, melyek a társadalom harcaiból születnek, és azokban többé-kevésbé fontos szerepet visznek. E kiindulópont módszertani következménye számukra az, hogy a műalkotásokban mindenkor a társadalmi lét visszatükröződését látják. Kritikájuk lényege tehát: élet és irodalom, eredeti és tükörkép összevetése. A materializmus filozófiáján nyugvó minden esztétika közös lényege, hogy a művészetet a valóság visszatükrözésének tekinti.

A régi, mechanikus materializmus elmélete képtelen azonban e visszatükrözési folyamat bonyolult dialektikáját gondolatilag megragadni. A régi materializmusnak ezt a hiányosságát bírálja pl. Goethe Diderot esztétikai írásaiban. Láttuk már, hogy a nagy orosz kritikusok társadalomfelfogása, pontosan forradal-

mi-demokrata pátoszuk következtében, meghaladja saját ismeretelméletük és esztétikai elméletük korlátait. A műalkotások mértékéül és forrásául szolgáló élet sohasem valamilyen statikus, közvetlen felszíne a létnek. Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov az orosz társadalmi fejlődés legmélyebb és legrejtettebb problémáira bukkantak rá, és elemezték őket. Magától értetődik tehát, hogy ha az így feltárt „eredeti"-t összevetik művészi vetületével, nem elégedhetnek meg az élet felszínének naturalista képmásával, ellenkezőleg: az ilyent maró gúnnyal illetnék. A mindennapos emberi sorsok hű megjelenítésében azoknak a nagy, döntő, sorsszerű kérdéseknek érzékelhető, átélhető, megfogható ábrázolását kérik számon az íróktól, amelyek az orosz társadalom egészét foglalkoztatják, amelyek ezt a társadalmat mozgatják.

E kérdésfeltevés eleve magában hordja a negatív kritika módszerét. Összevetés az „eredeti"-vel: ez önmagában már minden tartalmatlan irodalom megsemmisítő kritikája. Ha egy rossz írót csupán felszínesen kritizálnak, úgy megállnak formai hiányosságainál. Ha azonban az élet semmitmondó, felszínes megjelenítését azzal az igaz emberi és társadalmi valósággal szembesítjük, amelynek a rossz író akaratlan karikatúrája, úgy a formai hiányosságok az alapvető szubsztancianélküliség negatív formáiként jelennek meg: az élettel való szembesítés önmagától leleplezi a semmitmondó művészi tükörkép kongó üresség ét.

Bonyolultabbá válik a kérdés, ha abba mélyedünk, miként magyarázzák ezek a nagy kritikusok a jelentős realisták alkotásainak művészi értékét. Módszerük alapvonása itt is: eredeti és tükörkép összevetése. A szembeállítás itt a műalkotásból mint a valóság visszatükrözésének egy sajátos objektív formájából indul ki. A hangsúly az objektív szón van. Határozottan elutasítják a pszichologizálás minden formáját, letűnő korok irodalomelméletének hamis, félrevezető kibúvóját, minden kísérletet arra, hogy a műalkotást az író lelki sajátosságaiból, életrajzi különlegességeiből magyarázzanak.

Ez a tendencia szükségszerűen jelentkezik mindenütt, ahol elvész az író és kritikus által többnyire fel nem ismert kapcsolat a művészi forma és a társadalmi valóság mozgatóerői, illetve

strukturális törvényei között. A realista művészet és a valódi esztétika ezen alapjának elvesztése mindig társadalmi okokat takar, amelyekben a modern polgári társadalom objektív és szubjektív tényezőinek bonyolult összefüggésű rendszere fejeződik ki. Mindenekelőtt a kapitalista világ Marx által felismert művészetellenes jellege egyre erősebben érvényesül. Ez persze nem abszolút, fatális akadály a valódi művészet és esztétika számára; mindössze mindkét területen különös elmélyedést követel a mozgatóerők lényegében, és fáradhatatlan, határozott tartást a kapitalista hétköznapok felszínével szemben.

A negyvennyolcas forradalom leverését követően a közép- és nyugat-európai társadalmi fejlődés mindenesetre határozottan gátolja az ilyen tulajdonságok kialakulását és kibontakozását a művészek és kritikusok körében. Minél inkább hat rájuk az ideológiai depresszió, minél jobban elmagányosodnak, visszavonulnak a társadalmi élettől, hogy megőrizhessék esztétikai eszményeik integritását, annál kevésbé alkalmasak a forrásokig való lehatolásra, az esztétikai forma és a társadalmi struktúra összefüggésének legalábbis művészien ösztönös megragadására. És akkor még nem szóltunk azokról, akik a reakció apologetikájának hatása alá kerültek, vagy akár aktív részeseivé váltak. Ilyen koráramlatok befolyása alatt álló, de mégis művészileg érző emberek számára nem marad más biztos pont, mint a művész lelkivilága és élménytára. Ahelyett azonban, hogy az objektív valóságot és a megjelenítés objektivitását összekötő szükséges hidat pillantanák benne meg, ezt a közvetítő-tagot a művészi ábrázolás egyedüli, szuverén forrásává abszolutizálják. Saint-Beuve-től Nietzschén át a mai epigonokig egyenes út vezet a szubjektivista önkény posványába.

A nagy orosz kritikusok ezt az összefüggést sohasem vétették el. Ellenkezőleg. Az osztályharcok feléledése és kiéleződése az ötvenes évek Oroszországában, a forradalmi erjedés által felvetett fontos népművelési feladatok, melyeket szenvedélyesen megvalósítottak, nemcsak az ideológiai hanyatlás azon veszélyeitől szabadították meg őket, amelyek egyidejűleg nyugaton kifejlődtek, de hozzásegítettek ahhoz is, hogy a művészetszemlélet problémáiban következetes demokrata módjára továbbfej-

lesszék a társadalmi objektivitás vonalát, az esztétika klasszikusainak módszertanát. Vagyis az orosz forradalmi demokraták kritikája tudatos éllel utasítja vissza azt a követelményt, hogy a költő lelkében vájkálva és innen kiindulva közelítsék meg a műalkotást, mint valami rejtélyes alkotó szubjektum termékét. Ők a kész műből indulnak ki; kritikájuk tárgya: a mű viszonya a visszatükrözött valósághoz. „Számunkra – mondja Dobroljubov – kevésbé fontos az, amit a szerző kifejezni akart, mint amit *kifejezett*, még ha akaratlanul is, egyszerűen azért, mert az élet tényeit helyesen ábrázolta." Vagy másutt: „A műalkotás bizonyos eszmék kifejeződése lehet, nem azért, mert a szerző az alkotásnál ezeket tartotta szem előtt, hanem azért, mert a valóságnak olyan tényei hatottak rá, amelyek önmagukban szülik ezeket az eszméket."

A művészi dekadencia számos kritikusa és irodalomtörténésze pontosan ebben látja az esztétikaellenes irányt. Ezt a teljesen hamis felfogást egy hanyatló kor álesztétikus előítéletei szülik. Hiszen éppen a fent vázolt módszer segítségével világít rá Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov arra, amit az író ténylegesen megjelenít, arra a képességére, hogy a látottakat és ábrázoltakat, alkotói szerencse esetében, szubjektív meggyőződése és előítéletei fölé emelje. Itt kapjuk tehát elsőként a művészi alkotás valódi lényegének gondolati magyarázatát a pszichologizáló misztifikálással szemben.

Ez a módszer abban az elemzésben éri el csúcsát, amelyet Engels Balzacról adott. Kimutatja, hogy Balzac valami mást, valami nagyobbat és mélyebbet ábrázolt, mint ami tudatos szándékának vagy akár világnézetének megfelelt volna. Az így feltárt, rendkívül jelentékeny és alapvető, esztétikai tényállást nevezi Engels a „realizmus győzelmének". A „realizmus győzelme" nemcsak arról tanúskodik, hogy a műalkotás – viszonylag – független a zseniális művész nézeteitől (különös tekintettel társadalmi előítéleteire), hanem néha éppen a kettő ellentétességéről. A nagy orosz kritikusok, ha nem is azzal a módszertani világossággal, mint Engels, de ugyancsak tisztán felismerték ezt a dialektikát. Dobroljubov például a következő hasonlattal szemlélteti ezt: „Balaam is hasonlóan jár; el akarja átkozni Izraelt,

de a lelkesedés ünnepélyes pillanatában, akarata ellenére, átok helyett áldás hagyja el ajkát." Így a nagy orosz kritikusok műveiben is fellelhetjük ezt a módszert, még ha olykor csak csírájában is.

A „realizmus győzelmének" elve pontosan a művészet szerepének fontosságát húzza alá az emberiség fejlődésében. Rámutat arra, hogy a nagy művészek az emberiség öntudatának, az emberi társadalom önmegismerésének kifejlődésében, a társadalmi feladatok és célok feltárásában és az értük folytatott harcban nem a filozófiai gondolat és a politikai aktivitás másodrendű napszámosai, hanem egyenértékű küzdőtársai.

A nagy művészek mindig úttörő szerepet játszottak az emberiség fejlődésében. Olyan összefüggéseket tártak fel az ábrázolás eszközeivel, melyek előttük ismeretlenek voltak, melyek egzakt megragadásához a tudomány és a filozófia csak később juthatott el. „Az ilyen írók – írja Dobroljubov – oly gazdag természettel vannak megáldva, hogy ösztönösen is képesek megközelíteni azokat a tényleges gondolatokat és törekvéseket, amelyeket a kortárs filozófia a legszigorúbb tudományosság eszközeivel is legfeljebb csak megsejtett. De ezen túl a zseniális írók az életben tapintják és cselekményekben fejezik ki azokat az igazságokat, amelyekről a filozófusoknak csak sejtelmeik lehettek."

Dobroljubov azzal is teljesen tisztában van, hogy itt rendkívül bonyolult folyamatról van szó, és nem arról, hogy az írókat egyszerűen befolyásolta volna a tudomány vagy a filozófia gondolattára. „Ez rendszerint nem történik olyan egyszerűen – folytatja –, hogy az író átveszi a filozófus eszméit, és műveiben hangot ad nekik. Nem így van. Mindketten önállóan cselekszenek, ugyanonnan, a való életből indulnak ki, csak másképp viszonyulnak hozzá." A valóságra való apellálás, az objektív világ tudati-művészi, tudományos, filozófiai visszatükrözésének materialista elmélete tehát semmiképp sem vezette az orosz kritika nagyjait a művészet valamifajta intellektualizálásához vagy akár mechanikus átpolitizálásához, hanem éppen fordítva: önállóságának megalapozásához. Természetesen nem az „önmagára állítottság" felfújt, szubjektív-idealista látszatértelmében, mint ez a negyvennyolc utáni hanyatlás elméleteiben jelentkezik, hanem

úgy, hogy a művészet és élet függő viszonyának, a társadalmi fejlődésben vitt tényleges szerepének felmutatása egyben az utat is kijelöli a művészet valódi önállóságának filozófiai felismeréséhez.

Így az orosz kritika nagyjai, szemben a művészet modern, leszűkítő és szubjektivista, torzítóan esztétizáló túlértékelésével, kiemelik a valódi, korszakalkotó művészet küldetését az emberiség történelmében.

Ha mármost közelebbről szemügyre vesszük ennek a kritikai módszernek az alkalmazását, látni fogjuk, hogy itt is, Engelshez hasonlóan, az író típusteremtő erejét állítják vizsgálatuk középpontjába a nagy kritikusok. A forradalmi-demokrata kritika ezen a ponton is túlmutat a művészet modern, lapos túlbecsülésének lerombolásán, eljut tényleges nagyságának és tényleges feladatainak felismeréséhez. Ahogyan az elmúlt korok a művészet nagy klasszikusainak ábrázolásában élnek tovább az emberiség emlékezetében, úgy áll ez a jelen önfelismerésére is. Hamlet, Don Quijote és Faust elmúlt korok legmélyebb tartalmát adják nekünk. Ilyen, mindent átfogó típusok teremtése teszi halhatatlanná a múlt legjelentősebb alkotásait. „Az író vagy az egyes mű értékét azzal mérhetjük – mondja Dobroljubov –, mennyiben fejezi ki egy kor vagy egy nép igaz törekvéseit." Igazi, tartós típusok úgy keletkeznek, ha az író ráérez a társadalom legmélyebb mozgásaira, és képes arra, hogy ezeket konkrét emberekben és sorsokban láttassa meg.

Ilyen típusalkotásokat követeltek az orosz kritikusok kortársaiktól. És ezen a ponton szükségszerűen egybeesik a harcos demokraták forradalmi követelése egy nagy művészet igazi érdekeinek védelmével. Az egyetemes, típusalkotó realizmus követelése szerves következménye politikai-propagandisztikus törekvéseiknek. A program csúcsán álló esztétikai imperatívusz: teremtsetek olyan realista irodalmat, mely a világ mély megértésében és plasztikus megjelenítésében méltó társa lehet a múlt klasszikus alkotásainak; alkossátok meg a jelenből azokat a típusokat, melyek éppoly mélyek és igazak, akár Hamlet, Don Quijote és Faust. Az igazi irodalom alapvető esztétikai érde-

keit nem lehetne hatásosabban védelmezni, mint az így értelmezett „publicisztikai kritikával".

Csernisevszkij és Dobroljubov tehát elvetik az úgynevezett költői lelki mélységek kutatását. Felteszik ehelyett a valóban mély kérdést: hogyan keletkeznek spontán módon a társadalmi fejlődésből tipikus problémák és emberek, hogyan hoz létre ez a fejlődés összetartozó, egymást kiegészítő típusokat? Goncsarov *Oblomov*-ját bírálva, Dobroljubov klasszikus példáját nyújtja a kritika új módszerének. Kimutatja a jelennel való elégedetlenség növekedését az orosz nemesi ellenzék körében, Puskin *Anyegin*-jétől Goncsarov *Oblomov*-jáig. Kimutatja, hogy a társadalmi fejlődés azonossága hogyan teremt szükségszerűen és spontán módon hasonló problémákat a benne élő és tevékenykedő emberekben, és hogy a különböző jelentékeny írók – társadalmi helyzetüknek, koruknak és személyiségüknek megfelelően – hogyan ábrázolják e típus és konfliktusai fejlődésének meghatározott szakaszait, mindaddig, amíg Goncsarov regénye pontot nem tesz a figura eddigi történelmi és esztétikai fejlődésére.

Ezzel az orosz forradalmi demokrata kritika eljut addig a pontig, ahol a társadalmi genezis és a műalkotás esztétikai értéke egyesülnek. Mialatt a nyugat esztétái és kritikusai szubjektivista misztifikációval felfújták a művészet formális lényegét, vagy pedig merev és túlzott vulgárobjektivizmussal egyenesen a társadalmi lét felszínéhez kapcsolják, addig az orosz forradalmi kritika felkutatja és felleli azokat az élő irányokat, amelyekben a társadalmi fejlődés igaz és mély esztétikai tükörképébe, művészi ábrázolásába csap át. Valódi és tartós típusok alkotása egyfelől állandó és lényegbevágó társadalmi események tartalmilag helyes megragadását jelenti, másfelől azonban a művészet legmélyebb követelményeinek kielégítése is egyben. A nagy orosz realisták egyik legfőbb erénye a hamisítatlanul tipikus figurák ábrázolása, az ilyen típusok és sorsok társadalmi-történelmi jelentőségének felismerése és feltárása viszont Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov kritikájának egyik központi feladata.

Természetes, hogy ez a módszer nem merül ki a művészi alakok tipikus jellegének rögzítésében, jóllehet az elvi alap, a mű

és a benne tükröződő társadalmi valóság összevetése már ebben kifejezésre jut. A módszer társadalmi konkretizálódása együtt jár esztétikai konkretizálódásával is. Az ábrázolt alakok lelki alkatának, moráljának stb. társadalmi elemzésével párhuzamosan megformálásuk szintjét és általánossági fokát is feltárja, és ugyanaz a sorselemzés csap át a hamisítatlan – és nem formális értelemben vett – költői kompozíció mélyreható vizsgálatába. Azok a kérdések, hogy a korabeli orosz regényekben az ábrázolt asszonyok miért állnak mind emberi, mind morális tekintetben a velük együtt cselekvő férfiak felett; hogy miért esett Turgenyev választása egy bolgár forradalmárra, ha aktív hőst akart ábrázolni; hogy miért hat Osztrovszkij *Vihar*-jában a hősnő öngyilkossága tragikusan felemelőn, ahelyett hogy lesújtana; miért hogy Stolz, Goncsarov *Oblomov*-jának pozitív ellentéte szükségszerűen halványabbra sikerült, mint a semmittevő, örökké a díványon heverésző hős stb.; ezek a kérdések mutatják meg, menynyire belsőleg fonódnak itt össze a társadalmi, politikai és esztétikai problémák, és hogy ez utóbbiak – éppen az összefonódottság következtében – mélyebb, igazabb, művészibb megoldást nyernek, mint Csernisevszkij és Dobroljubov nyugati kortársainál.

Világos, hogy itt az irodalom döntő kérdései kerülnek terítékre. Amikor Csernisevszkij és Dobroljubov alkalmasint az ironikus megvetés hangján szólnak az esztétika törvényeiről, az ilyen kijelentések súlyát módszertanilag nem szabad túlbecsülnünk, vagy inkább mindig konkrétan kell megvizsgálnunk, hogy ezek a kijelentések milyen összefüggésben és milyen céllal hangzanak el, milyen esztétikai eredményeket hoz azoknak az elemzéseknek az összessége, melyekben előfordulnak. (Belinszkij terminológiája ebből a szempontból más jellegű, ő a hegeli esztétika radikális átalakításának álláspontját képviselte, amellett hogy alapelveit meg kívánta őrizni.) Dobroljubov például egy alkalommal Osztrovszkij egyik drámáját elemezve, élesen rátámad a dramaturgia úgynevezett törvényeire. Ha azonban az egész cikk összefüggését vesszük figyelembe, arra a következtetésre juthatunk, hogy Dobroljubov bírálatának éle a kicsinyesformalista akadémikus dramaturgia ellen irányul, amely a drá-

ma úgynevezett törvényeinek előtérbe állításával, Osztrovszkij új, forradalmi-realista drámáit kívánja megsemmisíteni. Ha tehát Dobroljubov Osztrovszkijt elemzi, úgy konkrét kritikában mutat rá – minden absztrakt teoretikus fejtegetés nélkül – azokra az új dramaturgiai elvekre, melyek segítségével Osztrovszkij sikeresen, magával sodróan és rendkívül hatásosan jelenítette meg korának főtendenciáit.

Dobroljubov módszerének lényege tehát az, hogy – mint annak idején Lessing – ő is helyreállítja és védelmezi az esztétika mélyebb és éppen ezért megjelenési formáiban szakaszonként változó törvényeit az absztrakt-akadémista merevítésekkel szemben. Lessing nyíltan kimondta ezt, amikor a francia dramaturgiával polemizálva, Shakespeare és Szophoklész lényegi egységéről, az arisztotelészi dramaturgiával való lényegi megegyezéséről ír, míg Dobroljubovnál csak belsőleg, kimondatlanul találhatunk hasonló bizonyítást, konkrét elemzései során.

A módszerek alapvető egyezésén nem változtat ez döntően, mégsem tekinthetjük tisztán külsődleges, pusztán terminológiai eltérésnek. Shakespeare és Szophoklész végső egysége Lessing szemében sem tisztán esztétikai, különösen pedig nem formális elv; Lessing Arisztotelészig megy vissza, mert az ő dramaturgiájában találja meg a tragédia, a tragikum életben és történelemben fellelhető formája természettörvényeinek mind ez idáig felülmúlhatatlan megfogalmazását. Az orosz kritika ezzel szemben az élet összefüggéseire hivatkozik, anélkül hogy a költői praxis vagy az esztétikaelmélet bármely eddigi konkrét eredményét kanonikusan kötelezőnek ismerné el. Ezzel az objektív valóság irodalmi tükröződésének materialista elvét energikusabban és következetesebben állítják az esztétika középpontjába, mint a lessingi materializmus, mely kevésbé tudatos, inkább ösztönös jellegű volt. Másrészt azonban az arisztotelészi esztétika kanonikus jelentőségében, valamint példás shakespeare-i és szophoklészi megvalósításának kiemelésében Lessingnél a visszatükrözés-elmélet dialektikus jellege nagyobb hangsúlyt kap, még ha csak ösztönös, módszertanilag nem-tudatos módon is. Hiszen Lessing ezen gondolatmeneteiben nagy utódainál nyomatékosabban hangsúlyozza a költői forma viszonylagos önállóságát csak-

úgy, mint az alkotó szubjektum aktív szerepét. Ehhez járul még az is, hogy az ábrázolás shakespeare-i és antik elvei közti végső egység kimutatása kifejezésre juttatja az esztétika történelmi dialektikáját, a dialektikus összefüggést a jelenségek változó formái és a viszonylag tartós lényegi törvények között.

Itt nem elvi ellentétről, inkább a hangsúlyok különbözőségéről van szó. Mindez Lessing és az orosz kritika történelmi körülményeinek eltéréséből fakad. Egyrészt a filozófiai alapok eltéréséből: Lessing egy láncszeme annak a fejlődésnek, amelyet az idealista dialektika Leibniztől Hegelig bejárt; az orosz kritikusok a Marx előtti filozófiai materializmus önálló, ha nem is tudatos úttörői. Másrészt függ ez az eltérés a mindenkori ellenfelektől, akik ellen Lessing, illetve az oroszok esztétikájukban és kritikájukban küzdöttek: Lessing számára az a fő feladat, hogy a félreértett Arisztotelészre és az antik művészet eltorzított felfogására alapozva megsemmisítse az udvari esztétikát és művészetet; az orosz kritika számára viszont a különböző hanyatláselméletek akadémikus-formalista l'art pour l'art doktrínái, a szubjektív idealizmus különböző formáinak irodalmi elmélete és gyakorlata elleni harc.

Az ilyen eltérő hangsúlyok viszályát elsőként a marxi esztétika oldja fel, hozza összhangba, amennyiben a visszatükrözéselmélet dialektikus megoldását nyújtja; az ismeretelméleti megalapozás következetes materializmusa, lét és tudat viszonyának megfelelő dialektikus felfogása kijelöli az alkotó szubjektumot és a művészi formát megillető helyet az objektív világ helyes visszatükrözésében, anélkül hogy a lét elsődlegességét a legkevésbé is kétségbe vonná, éppen ellenkezőleg, mint az egyetlen olyan utat tünteti fel, amely ezt az elsődlegességet mind tárgyilag, mind formailag adekvát módon kifejezheti. Ezzel egyszersmind az antik klasszikusok és Shakespeare kanonikus jelentősége Lessing helyenként dogmatikusan ösztönös szintje fölé emelkedik, és történelmi objektivitást nyer azáltal, hogy kidolgozzák azokat a társadalmi-emberi előfeltételeket, amelyek a klasszikus műveket normákká, elérhetetlen példává emelik.

A műalkotások objektív jellegére való összpontosítás, mint a kritikai módszer lényege, közvetlenül összefügg az orosz kritika

nagyjainak forradalmi-demokrata törekvéseivel. Amikor koruk realista irodalmában szövetségest kerestek és találtak a reakció és a feudális maradványok elleni harcban, akkor a műalkotások megjelenítő erejére hivatkoztak, nem pedig az írók szubjektív, politikai és világnézeti meggyőződésére. Számukra a fontos az volt, amit a jelentős kortárs írók realista ábrázolásaikban az orosz élet mélységeiből feltártak. Ezért fogadhattak szabadságtörekvéseikben társul minden olyan komoly írót, aki becsületesen és tehetségesen ábrázolta ezt a valóságot. De ez a felfogás éppúgy túlnő az orosz irodalom határain, mint a realizmus leszűkített értelmezésén. Csernisevszkij például lelkesen köszönti Schiller verseinek jó orosz fordításait, és magát Schillert az orosz irodalom értékes, elveszíthetetlen tulajdonának tartja, olyan költőnek, akit a haladó Oroszország sajátjaként tart számon.

Különlegesen fontos az objektivitás ezen álláspontja Csernisevszkij és Dobroljubov politikai tevékenységének specifikus körülményei között. Az eddigiekben is hangsúlyoztuk, hogy politikai munkásságuk egyik központi kérdése liberalizmus és demokrácia kezdődő harca volt. A jelentősebb kortárs írók többnyire a liberális világnézethez álltak közel. Amennyiben ennek ellenére az orosz valóság realista képét nyújtották – akarva-akaratlanul –, a forradalmi demokráciát segítették. Azok az éles kritikák tehát, amelyek nyílt polémiában képviselték ezt az álláspontot, nem az írók személye ellen irányulnak – mint ezt gyakran állítják –, hanem ellenkezőleg: igaz és mély becsüléséből erednek mindannak, amit ezek az írók tárgyilagosan ábrázoltak.

E szemlélet legvilágosabb kifejeződéséről Csernisevszkij híres kritikája, az *Orosz ember találkán* – tanúskodik. Csernisevszkij ebben rámutat, hogy Turgenyev mint becsületes és tehetséges realista, aki az életet valóságos mozgásában ábrázolja, *Aszja* című novellájában a liberális értelmiségi típus megsemmisítő leleplezéséhez jut, és bár ez nem állt szándékában, mégis szükségszerűen jut ide, holott ez a típus szubjektíve szívéhez nőtt, pszichológiailag és világnézetileg egyaránt közel áll hozzá. Ezáltal válik lehetségessé, hogy a liberális Turgenyev novellája, objektív tartalmának és ábrázolásmódjának elemzésével, kiinduló-

pontja lesz annak a megsemmisítő kritikának, amelyet Csernisevszkij a liberális értelmiség emberi típusán, liberális világnézetén gyakorol. Turgenyev valódi, komoly realista; éppen ezért fordítható ábrázolása saját politikai világnézete ellen.

Még egy fontos módszertani kérdést vet fel ez a kritika. Turgenyev novellája egyszerű, szép szerelmi történet; politikáról, társadalmi harcokról szó sincs benne. Egy külföldön élő orosz értelmiségi beleszeret egy fiatal lányba. Mikor azonban valódi szenvedély lobbanna benne, amely ledönti a konvenció korlátait, megrémül és elmenekül. Csernisevszkij bírálata társadalmi, politikai kritika. Hogyan lehetséges most már kapcsolatot teremteni a mű és a kritika között? Vajon nem követ-e el erőszakot Csernisevszkij politikai kritikája a novella szerves művészi egészén, nem kívülről hatol-e ebbe?

Itt csak a módszertani alapkérdést világíthatjuk meg röviden. Gottfried Keller, a nagy demokrata svájci író mondta egy alkalommal: „minden politika". Ez nem jelenti azt, mintha minden *közvetlenül* politika lenne, mindössze arra utal, hogy azok a társadalmi erők, amelyek legkiélezettebb mivoltukban a tettek tetőpontján meghatározzák a politikai döntéseket, hatnak a munkában, barátságban, szerelemben, házasságban stb. is, vagyis teljes egészében átfogják a mindennapok jelenségeinek körét. Ezek a társadalmi erők szülik a kor meghatározott embertípusait, amelyek az élet és az emberi tevékenység bármely területén hasonló tulajdonságokat mutatnak, ha eltérő irányokban, eltérő tartalommal és intenzitással is. A jelentős realista írók nagysága pontosan abban nyilvánul meg, hogy az élet bármely területén felismerik és kimutatják a tipikus emberi vonásokat.

Ezt tette sikerrel Turgenyev is abban a novellájában, amelyet Csernisevszkij elemzett. A századközép orosz liberalizmusának emberi és világnézeti gyöngesége összegeződik művészi módon a novella hősének szerelmeséhez való viszonyában. Teljesen mindegy, hogy Turgenyev éppen ezt akarta-e kifejezni; mindegy, hogy az alkotás során egyáltalán eszébe jutott-e ez az összefüggés. A fontos az, hogy a novellában ez az összefüggés megjelenik; a fontos az, hogy Csernisevszkij felismerte és elemezte ezt; a fontos az, hogy ez az összefüggés Turgenyev ábrázolásában és Cser-

nisevszkij elemzésében egyaránt a valóságnak megfelelő, vagyis hogy a liberalizmus éppoly gyáván és ugyanazokkal a „magasztos" kifogásokkal menekült a jobbágyfelszabadítás demokratikus feladataitól, akár Turgenyev hőse szökött el csúfosan a randevú elől.

5.

Csernisevszkij feltárja a politikai cselekvés összefüggését a társadalmi élet minden jelenségével. Új és korszakalkotó az elemzésnek az az éleslátása, amellyel Csernisevszkij kibontja a szerelmi történet emberi-tipikus magvát, és rávilágít ennek politikai tartalmára, értelmére. A művészet nagy, örök és éppen ezért mindig időszerű feladatait felismerő írók és kritikusok közös vonása, hogy felismerik az emberi lélek minden megnyilvánulásában ezt az egységet. Goethe és Puskin a művészet e döntő fontosságú kérdéseiben Csernisevszkij mellett állnak, és nem a modern esztétika oldalán. Amikor például Balzac, a politikailag konzervatív, nagy realista, Walter Scott történelmi regényeit elemzi, művészi jelentőségüket a következőkben foglalja össze: Walter Scott nem magukat a nagy történelmi eseményeket ábrázolja, őt az események *miértje* érdekli; például egy döntő ütközet részletekbe menő leírása, taktikájának és stratégiájának elemzése helyett a két tábor emberi, társadalmi, morális stb. hangulatainak képét rajzolja meg. Tettekben összpontosuló jelentéktelen eseményeket ír le, hogy ezek segítségével értesse meg a győző győzelmének okát. Balzac esztétikai módszere ugyancsak közös frontot alkot Csernisevszkij kritikájával.

Ez a felfogás egyáltalában nem olyan magától értetődő, mint amilyennek – helyesen kibontva – közvetlenül tűnik. A modern polgári irodalom számos alapvető irányzata elméletileg szögesen ellentétes álláspontot képvisel. Zola például a legélesebben – mint tudománytalant és művészietlent – utasítja el a *miért* ábrázolását. Azt követeli, hogy az író az események *hogyan*-jának leírására szorítkozzék. Zola ezt a polemikus szembenállást állítólagos tudományos érvekkel támasztja alá, amikor a modern természet-

tudományok – általa értelmezett – módszerére hivatkozik. Ha közelebbről szemügyre vesszük, akkor persze kiderül, hogy érvelése nem a természettudományok tényleges gyakorlatán és módszerén alapszik, hanem azon az ismeretelméleti agnoszticizmuson, amely a polgári ideológia általános válságával összefüggésben a természettudományos módszerről alkotott elképzelésekre is kiterjedt.

Zolánál csak kezdeti stádiumában található meg az oksági magyarázat elutasítása, ami egyébként végzetes következményekkel jár az írói gyakorlat és az irodalomkritika számára egyaránt. Először is eltéríti az írót a mélyen fekvő, a társadalmi és emberi összefüggések lényegét feltáró motívumok kutatásától, másrészt figyelmét a mindennapok felszínére összpontosítja (Taine miliőelmélete), így aztán elmélet és gyakorlat a divatos elméletektől függenek, amelyeket mechanikusan, művészietlenül a végletekig hajtanak (biologizmus és örökléstan Zolánál). Másrészt mindez kivált, mint a hamis, pszichologizáló szubjektivizmus szükségszerű ellenpólusát, egy ugyanolyan helytelen, mechanikus, álobjektív szociologizmust. Ahelyett hogy a konkrét emberből szervesen és művészien kibontanák lényegi hajtóerők belső totalitását, a társadalmi történések döntő okait, ehelyett a felszínén megragadott társadalmi totalitás álenciklopédikus leírására törekszenek, amelyhez dekoratív, naturalisztikus keretként hozzátoldják – mint bábot – az embert.

Az orosz kritika nagyjai természetesen nem szállhattak szembe ezekkel a később kifejlődő tendenciákkal: módszertanukban, ítéletalkotásuk módjában megtalálhatjuk mégis mindazt, ami az ilyen hamis elméletek, az ilyen művészethamisító gyakorlat visszautasításához elegendő. (A hozzájuk ideológiailag közel álló Szaltikov-Scsedrin ítélete Zoláról egyértelműen ezeknek az elveknek alkalmazásán nyugszik.)

A zolaizmus és egyáltalán az objektivizmus, a szociológiai vulgarizálás esztétikai ideológiája gyakran került támadások tüzébe a polgári irodalomelméletekben. Ezek a támadások azonban csaknem kivétel nélkül jobbról, a szubjektivista pszichologizmus talajáról kiinduló, reakciós irodalmi irányzatok felől érték. Így természetesen a kérdést nem lehetett megfelelően tisztázni. A hamis objektivizmus, noha új címszavak alatt, de máig is az irodalom

és a kritika tevékeny része; eltéríti az írókat az ábrázolás ténylegesen meglevő, fontos feladataitól, és akár ellenpólusa, a hamis szubjektivizmus, lerombolja a kritikának minden olyan ítéletét, amely a társadalmi jelentőség és az esztétikai érték egybeesésén alapszik.

Ezekből az utóbbi megjegyzéseinkből is kitűnik már, hogy az orosz forradalmi-demokrata kritika általunk bemutatott módszertanának rendkívüli aktualitása van. Súlyos tévedés lenne Belinszkij, Csernisevszkij és Dobroljubov történelmi méltatására szorítkozni, mintha csupán a múlt jelentős alakjairól lenne szó, akik azonban ma már nem számítanak az eleven hatótényezők sorába. Az igazság ennek éppen az ellenkezője. Ha az emberiség fejlődésének mai mély válságában igazi irodalmi kultúra megteremtésére törekszünk, ha azt szeretnénk, hogy irodalom és kritika a kor nagy problémáinak szintjére jusson, akkor sokat lehet és kell is éppen ma Belinszkijtől, Csernisevszkijtől és Dobroljubovtól tanulnunk.

Ezzel kapcsolatban itt csupán néhány megjegyzésre szorítkozhatunk. Elsőként magának a politikának művészi ábrázolására utalunk. A jelenkori polgári irodalom egyik legnagyobb gyengéje, hogy ebben a vonatkozásban többnyire két hamis véglet között mozog. Egyrészt egyfajta meztelen és elvont, nyers közvetlenséggel ábrázolja a politikai cselekvést, anélkül hogy a politikailag tevékeny figurák emberi lényegét mély, komoly realizmussal bontaná ki. Másrészt gyakran menekül ez az irodalom valamilyen absztrakt, fantáziaszülte, soha nem létezett „lelki életbe", amely a társadalmi léttől való mesterkélt elvonatkoztatás következtében csak papíron keletkezett, és örökre ott is marad. Ezekkel a hamis végletekkel szemben az igazi irodalomszerető ember nem ismételheti elég gyakran és elég nyomatékosan a kelleri igazságot, hogy minden politika: ez persze csak az igazi, komoly, mélyen realista írónak szól, aki képes megragadni az életben azokat a gyökereket, amelyek meghatározzák, hogy melyik embertípus életképes, melyik halálra ítélt, melyik értékes, és melyik értéktelen stb. Éppen ma lenne rendkívül időszerű, hogy megértsük: csak a valóban mély realizmus egyesítheti szervesen és elválaszthatatlanul a nagy irodalmat az átütő politikai erővel.

Ezért aktuális és nélkülözhetetlen az orosz forradalmi kritika módszertana a jelen irodalmi problémáinak tisztázásához is. Már Csernisevszkij és Dobroljubov nyugati kortársainál előtérbe kerül a polgári irodalom és irodalomelmélet egy másik dilemmája, mégpedig egyfelől az irodalom leszűkítése egyfajta naturalista általánosság megformálására, másfelől menekvés a szubjektivista pszichologizmus szőrszálhasogató aprólékosságába. A negyvennyolcas forradalmak leverését követően megtalálhatjuk ezt a két végletet az egész nyugati irodalomban. (Még akkor is, ha korunk legnagyobb írói, mint például Romain Rolland és Thomas Mann, szakadatlan harcot folytatnak saját alkotói tevékenységükkel e hamis végletek legyőzéséért a művészetben.) A nyugati kritika vezető képviselői pedig – pusztán a ma is rendkívül befolyásos Taine-re utalunk – végletességükben inkább hozzájárultak e végletek megmerevítéséhez, mintsem hogy gondolatilag kilábaltak volna belőle, ahogy azt az orosz kritika nagyjai tették. Taine-nél például minden összefüggés nélkül egymás mellett láthatjuk egyrészt az embert az úgynevezett miliő egyszerű termékévé alacsonyító, mechanikus elméletet, amelyből meríti azután a naturalizmus minden formája elméleti érveit. Ugyanitt megtalálhatjuk másrészt a társadalmi valóságból absztrakt módon kiszakított szenvedélyek tisztán szubjektivista-pszichologikus elemzését, ami viszont az absztrakt pszichologizmus elméleti fegyvertárául szolgál. (Gondoljunk csak arra, hogy Taine Balzac hőseit „monomániások"-ként ábrázolja.)

Ezek a hamis végletek tűnnek ki azonban a modern polgári kritika minden egyéb elméleti kérdéséből is. Létezik egyrészt egy úgynevezett tisztán esztétikai kritika, a l'art pour l'art képviselőinek kritikája, mely felszíni formaelemek alapján dicsőít vagy kárhoztat, anélkül hogy egyáltalán tudomásul venné az irodalom igazi nagy kérdéseit, a művészi formának a társadalom és a kultúra fejlődéséből kinövő törvényeit. Másrészt létezik egy úgynevezett publicisztikai kritika, olyan „tisztán" társadalmi, illetve politikai irodalomszemlélet, mely múltról és jelenről felszínes napi jelszavak után ítél, anélkül hogy a legcsekélyebb figyelmet is fordítaná a műalkotás valódi művészi tartalmára, arra, hogy egyáltalán nagy műalkotással van-e dolga vagy jelentéktelen fércmunkával;

csak a Ma nagybetűs címei érdeklik, amelyek talán már holnap a teljes feledésbe merülnek. Ahhoz, hogy legyőzhessük a jelenkori kritika mindkét hamis irányzatát – melyek néha egyazon írónál párhuzamosan megtalálhatók, úgyhogy a vulgárszociológia és a „mesteri tökély" irracionális dicsőítésének eklektikus keverékével állunk szemben –, ahhoz, hogy valódi kritikát teremthessünk, amely egyszerre és elválaszthatatlanul politikai és esztétikai is, ehhez éppen ma sokban tanulhatunk, és kell is tanulnunk Belinszkijtől, Csernisevszkijtől és Dobroljubovtól.

Az utóbbi évszázadok kritikatörténete azt mutatja, hogy nagy korszakai és központi alakjai – nem véletlenül – az igazi demokratikus-politikai irányzatok lelkes szószólói voltak. Ezt hirdette Diderot és Lessing a XVIII. században, és jelentőségük messze túllépte az országhatárokat. Objektíve ugyanez a szerepe Belinszkijnek, Csernisevszkijnek és Dobroljubovnak a XIX. századi esztétikai gondolkodás történetében. Az ő nemzetközi hatásuk ideje még nem jött el. A mai társadalmi események és irodalmi tükrözésük igénye azonban olyan természetű, hogy nemzetközi jelentőségük elismerése csupán viszonylag rövid idő kérdése lehet.

Nyikolaj Gavrilovics Csernisevszkij a múlt század orosz forradalmárainak tipikus életútját járta be. 1929-ben született, Szaratovban, szegény papi családból, ezért kezdetben a papi szeminárium hallgatója volt. Később rendkívüli nélkülözések árán elvégezte a pétervári egyetemet, és előbb Szaratovban, majd Pétervárott tanított. Feltűnést keltő doktori disszertációja megnyitotta előtte az egyetemi pályát. Csernisevszkij azonban már igen korán eljegyezte magát a forradalmi publicisztikával. Munkatársa, majd szerkesztője lett a Kortárs (Szovremennyik) című folyóiratnak, mely irányítása alatt az orosz szellemi élet balszárnyának központjává vált. A forradalmi irodalom legjobbjai, Nyekraszov, Szaltikov-Scsedrin dolgoztak a lapnak, szellemi vonalát és ideológiai hatását mégis Csernisevszkij és barátja, Dobroljubov cikkei szabták meg. 1862-ben a folyóiratot betiltották. Ugyanebben az évben, június 7-én Csernisevszkijt letartóztatták, és 1864. június 13-án nyolcévi szibériai kényszermunkára ítélték. A bírósági eljárásról és az ítéletekről Marx a következőket írja: „Az első bíróságban volt annyi tisztesség, hogy beismerje: egyáltalában semmi bizonyíték sincs ellene, és az állítólagos bujtogató, titkos összeesküvő levelek szemmel látható hamisítványok. (Aminthogy azok is voltak.) A szenátus azonban cári parancsra, legkegyelmesebben megsemmisítette ezt az ítéletet, és Szibériába küldte a leleményes férfiút, aki az ítélet szerint »olyan ügyes, hogy műveit törvényesen megtámadhatatlan formában írja, s velük mégis mindenütt a mételyt terjeszti«! Íme, az orosz igazságszolgáltatás."

Az orosz forradalmi mozgalom több hiábavaló kísérletet tett Csernisevszkij kiszabadítására, akit büntetésének letöltése után is

egy elhagyott szibériai vidéken tartottak. Végül 1884-ben megengedték, hogy Asztrahanyban telepedjék le; 1889-ben, Szaratovban halt meg.

Csernisevszkij esztétikaelméleti írásai kritikai és publicisztikai tevékenységének kezdetére esnek. E tárgyban írt főműve az 1853-ból származó disszertációja, mely két évvel később jelenhetett meg először. A doktori címet azonban az egyetem és a cári oktatási rendszer bürokráciájának ellenséges beállítottsága miatt csak 1858-ban nyerte el. Közvetlenül a disszertáció megjelenését követően, vagyis ugyancsak 1855-ben jelentette meg a Szovremennyikben saját disszertációjának névtelen bírálatát. Ez többek között azt a célt szolgálta, hogy bizonyos kérdésekben, amelyekben az egyetemi cenzúra hallgatásra vagy homályos kifejezésmódra kényszerítette, saját álláspontját a kritika formájában fejezhesse ki egyértelműen; ez mindenekelőtt a hegeli filozófiához fűződő kapcsolatára vonatkozik, amelyről az egyetemi légkör miatt nem beszélhetett nyíltan. A disszertáció második kiadása 1865-ben, Csernisevszkij letartóztatásakor látott napvilágot, harmadszor 1888-ban jelent meg, amikor Csernisevszkij visszatért Szibériából. Ez utóbbi kiadás előszavában Csernisevszkij mindenekelőtt arra törekszik, hogy Feuerbachhoz fűződő viszonyát tisztázza; itt is, mint legtöbb esetben, messze túlértékelve Feuerbach jelentőségét saját egész gondolatrendszere és kutatási módszere számára. Egyéb esztétikaelméleti munkái is hozzávetőlegesen a disszertációval egyidőben íródtak. Arisztotelész *Poétiká*-járól készült tanulmánya 1854-ben jelent meg nyomtatásban.

Másik két tanulmánya csak a Nagy Októberi Forradalmat követően kerülhetett a nyilvánosság elé. (1924-ben, illetve, 1928-ban.) Keletkezésük ideje minden bizonnyal az 1852–54-es évekre tehető. Így ezek az írások arról a fejlődési szakaszról tanúskodnak, amely közvetlenül megelőzte a nagy kritikai tanulmányokat (Puskinról, Gogolról, Tolsztojról, Turgenyevről stb.). Ezekben a tanulmányokban foglalja össze és rendszerezi filozófiailag és esztétikailag azokat a szempontokat, amelyek tevékenységét elméletileg megalapozták.

Saját disszertációjáról írt recenziójában Csernisevszkij felrója a szerzőnek, hogy művét helytelenül építette fel. *Művészet és valóság esztétikai viszonya* nemcsak címe, de egyben alapvető gondolati magva is ennek az írásnak. A klasszikus német idealizmus egész esztétikája arra az idealista gondolatra épül, hogy a tudatos emberi tevékenység feltétlenül felette áll a tökéletlenül megnyilvánuló természeti szépnek, sőt, a művészet éppen arra szolgál, hogy helyesbítse ezeket a szükségszerűen létrejövő hiányosságokat. Ezzel élesen ellentétes módon Csernisevszkij esztétikai gondolatmenetében e nézet teljes elhibázottságából indul ki. Az objektív valóság, a természet még esztétikai szempontból is a művészet felett áll; ez legfeljebb csak megközelítheti az objektív valóság esztétikumát. (Az alapvető eszmei ellentét következetes volta abban is kifejeződik, hogy Csernisevszkij elveti a szépet mint az esztétika tárgyának és tartalmának központi kategóriáját. Erre a kérdésre még egy más összefüggésben visszatérünk.)

Ennek az ellentmondásnak a filozófiai tartalma nyilvánvaló: Csernisevszkij mint materialista talpára állítja a feje tetején álló idealista művészetfelfogást. Csernisevszkij szembenállása a hegeli esztétikával és a hegeli iskola felbomlásából keletkező esztétikai elméletekkel nem más, mint a materializmus és az idealizmus évezredes harcának egyik fejezete. Konkrétabban szemlélve, Csernisevszkij a materialista filozófiának a múlt század negyvenes éveiben kezdődő megújulási folyamatához kapcsolódik, amelyet Feuerbach művei váltottak ki, és amely a Marx és Engels munkásságán alapuló dialektikus és történelmi materializmusban, az első valóban következetes és tökéletesen tudományos materializmusban teljesedett be. Csernisevszkij helyét ebben a fejlődésben egyfelől az határozza meg, hogy – mint a továbbiakban látni fogjuk – ebben a kérdésben lényegesen meghaladja Feuerbachot. Nemcsak arról van szó, hogy a döntő módszertani tartalom- és formakérdéseket összefüggően felvázolta, míg Feuerbach beérte néhány aforisztikus kijelentéssel; nem is csak arról, hogy kifejtette azokat az esztétikai elveket, amelyek szükségszerű követelményei voltak a feuerbachi materialista fordulatnak, hanem sokkal inkább arról,

hogy Csernisevszkij módszertanilag és tartalmilag egyaránt meghaladta Feuerbach – saját materializmusából levont – esztétikai következtetéseit. Ezen a területen tehát Csernisevszkij következetesebb és egyetemesebb materialista Feuerbachnál. Másfelől jelentőségét a materialista esztétika kiépítésében az is megszabja, hogy még nem ismerhette azt a minőségi változást, amelyet a dialektikus és történelmi materializmus és vele együtt a materialista megalapozottságú esztétika jelentett, eltekintve attól a néhány kísérlettől, amely a történelmi és társadalmi jelenségek dialektikus materialista felfogására irányult. Bár kronológiailag Csernisevszkij fellépését több mint egy évtizeddel megelőzi Marx és Engels jelentkezése, filozófiája lényege szerint mégis a premarxista gondolkodókhoz tartozik, mint a marxizmus legjelentékenyebb előhírnöke.

A Feuerbach és Csernisevszkij közti filozófiai különbségnek komoly alapjai vannak kettőjük politikai és társadalmi világnézetében és abban az eltérésben, amely a filozófiájukat megteremtő osztályharcok között mutatkozik. Nem kétséges ugyanis, hogy a negyvenes évek német demokratikus törekvéseiben Feuerbach fontos szerepet játszott, továbbá kétségtelen az is, hogy ismeretelméleti beállítottsága nemcsak a teologikus, a német idealizmussal szükségszerűen vele járó nézőpontok ellen irányul radikálisan, hanem azzal a szellemi arisztokratizmussal is szembefordul, amely a baloldali hegelianizmuson belül is lényeges szerepet játszik (elegendő Bruno Bauerre vagy Stirnerre utalnunk). Ez a fajta arisztokratizmus elválaszthatatlan az abszolút idealizmustól. Maga Hegel küzdött ugyan minden olyan ismeretelmélet ellen, amely a valóság megismerését egy „zseniális" réteg előjogának tekintette; *A szellem fenomenológiájá*-nak előszava éppenséggel élesen bírálja az „intellektuális szemlélet" schellingi ismeretelméletének arisztokratizmusát. Hegel bárki számára hozzáférhetőnek tartja a filozófiai megismerést; természetesen csak komoly tanulmányok, tényleges fáradozás árán. Ezzel persze a filozófia demokratizálása egyáltalán nincs még biztosítva. A hiba nem ott van, hogy Hegel nyomatékosan hangsúlyozza jelenség és lényeg ellentmondásának dialektikáját, azt a szükségszerűséget, hogy megismerésünknek törekedni kell – ismételjük: komoly munkával – a jelenség, a fel-

szín felől a lényeg felé hatolni, és azt egyre jobban megközelíteni. Ez minden dialektika helyes álláspontja a metafizika mereven szenzualista irányával szemben (lásd pl. Marx elemzéseit a kapitalista fetisizációról és dialektikus leküzdéséről). Az abszolút idealizmus arisztokratikus jellege tehát nem abban áll, hogy túlmegy a mindennapi ember „józan eszén", mindennapos észleletein, világképén, hanem abban, hogy ezekkel mindig mereven szembehelyezkedik, hogy mint a lényegre vezető módszertani utat, többnyire csak olyan világnézeti elemeket ismer el, amelyek kizárólag egy szűk értelmiségi réteg társadalmi talajáról nőnek ki, és amelyek a nagy tömegek jogosult, természetes, spontán világképével szöges ellentétben állnak.

Ez éppen abban a módban nyilvánul meg, ahogy a német idealizmus művészet és valóság kapcsolatát meghatározza. Csernisevszkij már említett „önrecenziója" különös éllel domborítja ki ezt az ellentétet saját műve „hiányosságait" bírálva. „Ezek a magyarázatok nem teljesek – a szerző elfelejtett egy igen fontos körülményt: az a nézet, hogy a művészet fölötte áll a valóságnak, tudósok nézete, filozófiai iskoláé, és nem az ember ítélete általában, akitől idegen a rendszerszerű meggyőződés . . . a tömegek egyáltalán nem helyezik a művészetet a valóság fölé, ellenkezőleg, nem is jut eszükbe értéküket összehasonlítani, s ha világos feleletet kell adniuk, akkor azt mondják, hogy a természet és az élet szebb a művészetnél. Csak az esztétikusok, és még csak nem is valamennyi iskola esztétikusai, állítják a művészetet a valóság fölé, s az ilyen nézetet, mely különös, csak őket jellemző felfogásuk következménye, ezekből a felfogásokból kell magyarázni. Éppen az álklasszikus iskolák becsülték a művészetet többre a valóságnál, pontosan azért, mert általában koruk és környezetük betegségében szenvedtek . . ." Ez ugyancsak világosan mutatja az önbírálat jelentőségét Csernisevszkij esztétikai nézetei szempontjából: amit az egyetemi cenzúra miatt nem mondhatott ki, most kritika formájában mondja ki. Lényege szerint, teljes egyértelműséggel nyilvánul meg ezekben az elemzésekben Csernisevszkij mély, harcos demokratizmusa: az a meggyőződés, hogy az ilyen, mindenkit érintő kérdésben nem szabad az esztétikusok és az élettől eltávolodott művészet műterem-szemléletéből kiindulni. Ellenkezőleg –

a művészet, az ember viszonya a természethez és a természeti széphez – ez mindenkinek elementáris, általános, közös ügye. Kiindulni csak e közös szükségletek és szempontok gondos kutatásából lehet, csak így találhatók meg az alapvető szempontok, amelyek az esztétika módszerének és tárgyának helyes meghatározásához vezethetnek.

A legáltalánosabb kérdésfeltevés is arról tanúskodik, milyen szoros kapcsolatban áll Csernisevszkij forradalmi-demokrata meggyőződése filozófiai materializmusával. Éppen e meggyőződés nagyobb lendülete, határozottsága, következetessége és nem utolsósorban nagyobb társadalmi és politikai konkrétsága magyarázzák: miért juthatott Csernisevszkij az esztétika terén materializmusban tovább, mint Feuerbach. Feuerbach – mint Lenin írja – nem értette meg a negyvennyolcas forradalmat. Csernisevszkij áttekintése és ítélete kora forradalmi fő kérdéséről, a jobbágyfelszabadítással összefüggésben létrejött és az egész országot átfogó válságról sokkal mélyebbre hatolt, mint bármelyik kortársáé, a marxizmus megalapítóinak kivételével. De ez az összevetés ugyanakkor Csernisevszkij korlátairól is tanúskodik. Forradalmi-demokrata világnézete egy jakobinus következetességgel végigvitt parasztforradalom, valamint egy parasztszocialista utópia koncepciójának összeegyeztetésén nyugodott. Világnézetének ellentmondásos társadalmi alapja szükségszerűen kihatott filozófiájára is. Azokon a pontokon, ahol Csernisevszkij túl akart lépni a mechanikus materializmuson – ebben a vonatkozásban minden távolabbra mutató lépése ellenére, Feuerbachhoz hasonlóan –, tehát ott, ahol a materalizmust megkísérelte alkalmazni a társadalom, az emberi lét minden jelenségére, ezt csak az úgynevezett antropológiai elv segítségével tudta végrehajtani. Feuerbachot és Csernisevszkijt egyaránt bírálja Lenin, amikor ezt az elvet a materializmus túlontúl „szűkre szabott", pontatlan, gyenge körülírásának nevezi. Ez a bírálat konkrétan Feuerbachnak azokat a kijelentéseit érinti, amelyekben a létbe a természetet, a gondolkodásba az embert helyettesíti be, hogy ezáltal az absztraktumok helyett valami konkrétat mutathasson fel. Bár itt Feuerbach írásairól van szó, nem véletlen, hogy Lenin ebben az összefüggésben Csernisevszkijről is említést tesz; ebben a módszertani kérdésben ugyanis,

annak ellenére, hogy – mint látni fogjuk – Csernisevszkij komoly erőfeszítéseket tesz a valódi dialektikus konkretizálás irányában, és számos konkrét kérdésben lényegesen meghaladja Feuerbachot, mindketten ugyanazon korlátokba ütköztek.

Ha tehát Csernisevszkij a valóságot esztétikai értelemben a művészet fölé helyezi, úgy a materializmust képviseli az idealizmussal szemben, a plebejus demokrácia álláspontját a szellemi arisztokratizmussal szemben. Ezt az álláspontot az teszi megkülönböztetett jelentőségűvé, hogy – mint Engels Feuerbach vonatkozásában hangsúlyozta – Feuerbach materialista elveit Hegelt és az egész klasszikus német idealizmust követően hirdette. Fokozottan érvényes ez Csernisevszkijre, aki sok szempontból meghaladta Feuerbachot. Hiszen a német idealizmus (gondoljunk Marx *Feuerbach tézisei*-nek első pontjára), ellentétben a passzívan szemlélődő, régi materializmussal, érvényre juttatja a szubjektivitás, az aktivitás elvét; persze spirituális, absztrakt idealista torzításokkal. Ebben a vonatkozásban Feuerbach nem más, mint pusztán a régi materializmus megújítója. Ezzel szemben Csernisevszkij, aktív forradalmi-demokrata lényének megfelelően, felveti az aktivitás, a tevékeny szubjektivitás döntő kérdéseit.

Ezek az általános filozófiai szempontok természetszerűen érvényesek az esztétika területén is. A német idealizmus, ellentétben a régi materializmus mechanikus és passzív visszatükrözés-elméletével, hangsúlyozza az emberi szubjektum aktivitásának döntő szerepét az esztétikában, a művek alkotóinál csakúgy, mint befogadóinál. Ez Kantnál mint szélsőséges, szubjektív idealizmus nyilvánul meg: az esztétikai szubjektum aktivitása az esztétikai tárgy megteremtésében párhuzamosan halad az objektív valóság és ezzel együtt minden tartalom, minden tárgyiasság teljes felbomlásával. És mivel Kant nézete szerint ez a szubjektivitás teremti meg a különös esztétikai formákat, így a kanti esztétikában a forma mintegy elnyel, elpusztít minden tartalmi tényezőt. Schiller, Kant filozófiai tanítványa, megpróbált kijutni a szubjektív idealizmus eme zsákutcájából, nagy erőfeszítéseket tett annak érdekében, hogy a szubjektum aktív szerepének megőrzése mellett a tartalom kérdéseit is szervesen beépíthesse az esztétikába. Schelling és Hegel objektív idealizmusa bizonyos értelemben megvaló-

sította a schilleri törekvést; az abszolút szellem az individuális tudattól függetlennek tételezett, tartalmazza – mint nem-tudatos és tudatos tevékenysége tárgyát – a természet és a történelem gazdag anyagát; sőt, Hegel esztétikájában odáig eljut, hogy a formát a tartalom mozgástörvényeiből vezeti le. Ez nagy előrelépést jelentett az esztétika fejlődésében: a szubjektum esztétikai aktivitása nem lebeg többé légüres térben, nem teremt üres, „tiszta" formákat, mint Kantnál; egyrészt beágyazódik az emberiség történelmének fejlődésébe, másrészt aktív formateremtése részévé válik annak a nagy folyamatnak, amelyben és amellyel az emberiség lépésről lépésre meghódítja az objektív valóságot céljai, munkája és megszerzett tudása számára.

A valóság dialektikus jellegéhez Hegel azonban idealista módon közeledett. (A vele több szempontból párhuzamosan haladó Goethe, spontán – bár nem következetes – materializmusával gyakran lényegesen jobban megközelíti a valódi összefüggéseket.) Ez az idealizmus a mi problémáink összefüggésében azzal a következménnyel jár, hogy a hegeli filozófiában meghódított valóság puszta látszatvalóság, az abszolút szellem mítosza, és hogy e látszatvilágban születő aktivitás vagy akár az általa feldolgozott tartalmak éppen ezért csupán torz, fejtetőre állított formában jelenhetnek meg. Az esztétika területén ez szükségszerűen valóság és művészet viszonyának idealista torzképében nyilvánul meg. Egyfelől teljességgel misztifikálódik a valóság művészi ábrázolása, amennyiben az objektív valóság esztétikai tükröződésének helyére az abszolút szellem, a szubjektum-objektum azonosságának idealista elmélete lép. (Semmit sem változtat az általános ismeretelméleti kérdés említett idealista torzításain, hogy a hegeli esztétika számos konkrét része úgy kezeli a problémákat, mintha megoldásukban a dialektikus visszatükrözés-elméletre támaszkodnék, és ily módon gyakran a művészet gyümölcsöző ellentmondásosságát tárja fel.) Másrészt a hegeli esztétika valóságfogalma ugyanezen okból szűkössé válik, és hamis megvilágítást nyer: a természet kizárólag egy rövid bevezetés tárgyává zsugorodik, sietősen elhagyott ugródeszkává válik, az egyedül valódi esztétikum: a művészet felé. Ez a leszűkítés mindenekelőtt abban jelentkezik, hogy Hegel a természeti szép kérdésében a valóságot kizárólag abból a

szempontból vizsgálja, hogy az esztétika művészetből levezetett, különös kategóriái mennyiben, a tökéletesség milyen fokán valósíthatók meg benne. E hibás kérdésfeltevésből természetszerűen adódik az eredmény: a szép csak elvont, tökéletlen törekvés, véletlen jelenség a természetben. Hegelt tehát idealizmusa nemcsak abban akadályozza, hogy a valóság teljességét állítsa szembe a művészettel, ami, mint látni fogjuk, Csernisevszkij kérdésfeltevésének egyik legbiztosabb materialista oszlopa, hanem a már kész művészet és esztétika formális mércéjét illeszti kioktatólag a valóság mellé. Mondhatni, elvontan, műterem-szemlélettel követi ezt a folyamatot, ahogyan egyes művészek modelljeiket válogatják, hibáikat bírálják, kivetnivalókat találnak bennük. Persze az objektív valóság és különböző megjelenési formái már a művészet előtt léteztek. Mégsem lehet művészet és valóság esztétikai viszonyát a puszta technikai kivitelezésre redukálni, ami szintén csak egy része a művészi alkotásnak. Noha Hegel több ponton zseniálisan megsejti művészet és természet viszonyának társadalmi meghatározottságát, összefoglalóan mégis azt kell megismételnünk, hogy az abszolút idealizmus e viszonyt megoldhatatlan látszatproblémává redukálta és torzította.

Hegel követői, mindenekelőtt Vischer, aki Csernisevszkij bírálatának első számú célpontja, ezt a leszűkítést és torzítást csak tovább fokozták. Elsősorban azáltal, hogy egyikük sem maradt az objektív idealizmus – önmagában is elég süppedékes – talaján, hanem egyre nagyobb engedményeket tettek a szubjektív idealizmusnak. Ezért az objektív idealizmus tartalmas esztétikája mindinkább elhalványodik nálunk, mind közelebb kerülnek az esztétika formális, kanti felfogásához.

Mindezen idealista szűkítések és torzítások ellen lép fel a materialista Csernisevszkij. Világos, milyen történelmi jelentősége van annak, hogy mindezt Hegel után, vele és a hegelianizmussal vívott harcban tette. A XVIII. század felvilágosodásának esztétikája még a feudális abszolutizmus művészetfelfogásának lerombolására irányult. Ezzel szemben a német idealizmusban már körvonalazódik, hogy a polgári idealizmus esztétikája milyen sajátos formákban tereli a művészetfelfogást hamis vágányra. Ha Csernisevszkijt mint forradalmi demokratát mély szálak fűzték is Les-

singhez és Diderot-hoz (nem véletlen, hogy Marx és Engels velük hasonlítja össze), mégis magasabb szinten kellett felvennie a harcot a társadalmilag és történelmileg továbbfejlődött ellenséggel, mint a saját korában Diderot-nak.

Csernisevszkij esztétikai írásaiban megtalálhatjuk a német idealista esztétika mindazon érveinek cáfolatát, amelyek a művészet magasabbrendűségét hirdetik a természettel szemben. Magától értetődik, hogy kritikája elsősorban Vischert érinti, hiszen éppen az ő esztétikájában található e probléma pedáns tökéletességű és a legfeleslegesebb részletekig hatoló rendszerezése. És abban a korban, amelyben Hegel és a hegeli esztétika tekintélye hallatlanul nagy volt, elkerülhetetlenné vált minden érv részletes megválaszolása. Ma, csaknem egy évszázaddal e polémia megjelenése után, megelégedhetünk legfontosabb, napjainkban is aktuális gondolatainak feleleventésével.

Csernisevszkij mindenekelőtt azzal a nézettel számol le következetesen, mintha az objektív valóság, a természet és így a természeti szép művészetet megelőző létének kétségtelen tényéből arra lehetne következtetni, hogy a természeti szép csupán a művészet egyik előcsarnoka, csupán tökéletlen utalás a művészet által privilegizált tökéletességre, és hogy az emberi fantázia, amelyet az objektív valóság elméletileg is képtelen kielégíteni, azért hozza létre a művészetet, hogy túllépjen ezen a tökéletlenségen. Csernisevszkij demokrata kritikáját a művészeti szép állítólagos fölényéről már ismerjük. Módszertani szempontból ez a demokrata kritika azért korszakalkotó jelentőségű, mert szakít a német idealizmusra jellemző „általános emberi" fogalmával. A francia forradalom előtt a feudális abszolutista társadalom rendiségével szemben kétségtelenül haladó, sőt forradalmi jelentőségű volt ez a fogalom. Lessing pl. az álklasszicizmussal folytatott vitájában nemcsak a haladó polgárság eszméjét állította a félfeudális rendiséggel szembe, hanem az ember általánosságát, emberi és morális egyetemességét emelte ki (ezt várták a demokratikus fejlődéstől), szemben azzal a lealacsonyító lelki partikularizmussal, amely a letűnő rendi társadalom szükségszerű kísérőjelensége volt. A francia forradalomból győztesen kikerülő polgárság általánossága olyan mértékben hullott szét – Engels szavaival élve –, amilyen

mértékben világossá vált az, hogy a felvilágosodás vágyálmának, „az ész birodalmának" megvalósulása nem más, mint a kapitalizmus uralma. Az „általános emberi" tehát, melynek idealizált képét Hegelnél és még kifejezőbben a hegeli iskolánál lelhetjük fel, újból partikularizmussá szűkül: a kapitalizmusban élő, a kapitalista munkamegosztás következtében az élet nagy problémáitól elszigetelt értelmiség partikularizmusává. Amikor Csernisevszkij – akár egy új Lessing – mégis valami általánosabbat, egyetemesebbet állít szembe ezzel, úgy ez nem elvont utópia többé, mint nagy elődjeinél, hanem az igazi néptömegek gondolat- és érzelemvilága, a nép problémái, szemben a „finomkodó", életidegen polgári értelmiség szűk problémakörével. Ezen a ponton ismét világosan láthatjuk, hogy Csernisevszkij csupán a marxizmus vágányára került, anélkül hogy eljuthatott volna a marxizmusig, amely tudományos világnézetű bázison ezt a teljes problémakört megoldotta. Csernisevszkij – lényege szerint paraszti – népfogalma minden forradalmi demokrata konkrétsága ellenére formátlan és elvont volt az osztályharcos proletariátus felfogásának marxi konkrétságához képest.

Mégis, amint a hegeli természeti szép világából Csernisevszkij világába lépünk, minden történelmileg szükségszerű korlátja ellenére, az az érzésünk támad, mintha egy szűk műteremből a szabad levegőre érnénk. Csernisevszkij meghatározása így hangzik: „A szép: az élet; szép az a lény, amelyben olyannak látjuk az életet, miként fogalmaink szerint lennie kell; szép az a tárgy, amely önmagában az életet fejezi ki, vagy az életre emlékeztet." Vagy még pontosabban: „A szép érzetét kelti mindaz, amiben az általunk helyeselt élet nyilvánul meg." Ez annyit jelent, hogy az élet a valóságban (következésképpen módszertanilag is) megelőzi a művészetet. Ez a megelőzés azonban nem puszta előkészítés, tökéletlen előmunkálat, mint azt a hegeli iskola állítja, hanem az ember valódi, minden életmegnyilvánulását átfogó világa, kölcsönhatása a tőle független valósággal, az a kölcsönhatás, mely összes életmegnyilvánulásának alapja, és érvényre juttatja. Kétségtelen, hogy az esztétikum és különböző kategóriái csupán az emberi valóság egy részét képezik. Ez a rész azonban fontos és nélkülözhetetlen az emberi lét egészét tekintve is.

Polgári esztéták Csernisevszkij szemére vetik, hogy túl tágra szabja az esztétika tárgyát, hogy állandóan összekeveri a morál, a társadalmi tevékenység, a biológiai élet szempontjaival. Véleményünk szerint éppen e tág koncepció teszi Csernisevszkij kérdésfeltevését, módszerét rendkívül termékennyé. Először is a polgári esztéták többnyire zavarba jönnek, amikor a művészet keletkezésére kell magyarázatot adniok. Hiszen a művészet – kései, osztálytársadalombeli, az egyéb életjelenségektől elszakított értelmében – a történelmi fejlődés viszonylag késői képződménye. A kései, „tiszta" művészet szempontjából pedig a fejlődés nyomait rendkívül nehéz visszafelé követni és meghatározni. A művészet kezdetekben elválaszthatatlan egységet alkotott a legkülönbözőbb egyéb, a későbbiekben elszakadó területtel (tudomány, filozófia, vallás, babonák, mágia, népszokások stb. stb.), és a művészet önállósulása egy sokkal magasabb, osztályok szerint differenciált társadalmi fejlődés eredménye csak. Maga Hegel kísérletet tett például arra, hogy az úgynevezett „szimbolikus művészet" korszakának idealista koncepciójával hidalja át ezt a szakadékot. Ha ellenben az élet általános, átfogó, minden emberi tevékenységre kiterjedő felfogásából indulunk ki, amit Csernisevszkij az idealista esztétika természeti szépének szűk meghatározásával állít szembe, abból a felfogásból, amely az ember mindennapi praxisában szüntelenül egyesíti a megismerést, a cselekvést, az erkölcsi és esztétikai ítéletet stb., úgy könnyedén rátalálunk arra az útra, amely a művészet keletkezésének, valódi lényegének, társadalmi szerepének megértéséhez vezet. Hiszen egyedül így láthatjuk be, hogy mindazon kategóriák, még ha számos történelmi átalakuláson keresztülhaladva is, az esztétika több ezer éves fejlődésének folyamán állandóan visszatérnek: hogy a szép, a magasztos, a komikus, a tragikus stb. az emberi lét, az emberek közötti viszonyok, társadalmi kölcsönhatásuk, természettel való kapcsolatuk stb. alapvető alkotórészei.

Ebből az következik, hogy amit az életben, a természetben, a valóságban szépnek látunk, azt annak a tárgynak objektív (tudatunktól független) jellege, objektív sajátosságai határozzák meg, amely a szépségélményt felidézi, de ezek az objektív különösségek csak bizonyos, az ember szubjektív (jobban mondva: társa-

dalmi) szükségleteit meghatározó körülmények között érvényesülhetnek. A természeti széphez fűződő kapcsolatunk objektív, illetve szubjektív jellege nagy általánosságban hasonló ahhoz, amivel Marx a természeti jelenségek és a gazdaság kapcsolatát jellemezte. A következőket írja: „A természet éppoly kevéssé hoz létre pénzt, mint bankárokat és tőzsdeárfolyamokat. De mivel a polgári termelésnek gazdaságát fétisként egy egyedi tárgyban kell kikristályosítania, azért lesznek az arany és az ezüst a neki megfelelő inkarnációk. Az arany és az ezüst természeténél fogva nem pénz, de a pénz természeténél fogva ezüst és arany." Rendkívül érdekes, hogy ebben az összefüggésben utal Marx arra is, hogy az arany és az ezüst fizikai (vagyis tudatunktól függetlenül létező) tulajdonságai az emberekben esztétikai élményeket váltanak ki, természetesen ebben a – gazdaságilag és társadalmilag meghatározott – összefüggésben. Ezek szerint, noha a természeti szép elválaszthatatlan a jelenség objektív jellegétől, mégis, amit az ember szépnek, magasztosnak lát, azt egyszersmind szükségletei is meghatározzák. Vagyis a természeti szép egyszerre objektívebb és szubjektívebb is, mint ezt az idealista esztétika állítja: elválaszthatatlan a természet objektív világától, és egyben csak az emberi szükségletek talaján realizálódhat mint természeti szép. A fiatal Marx egyaránt bírálta Hegel kritikátlan idealizmusát és pozitivizmusát. Ez teljes mértékben, sőt fokozottan érvényes az idealista esztétika természeti szépre vonatkozó fejtegetéseire.

Másfelől az életben megjelenő szép sohasem „tiszta" esztétikum. Aki gondosan tanulmányozza Csernisevszkij – példákban rendkívül gazdag – polémiáját a hegeliánus esztétika eltorzult nézeteivel szemben valóság és művészet kapcsolatáról, annak észre kell vennie, hogy éppen ezen a területen érvényesül az a szempont, amely az idealista esztétikát véglegesen visszaszorítja. Ezek a példák alaposan elemzik esztétikai élményeink sokoldalú, szétszakíthatatlan összefonódottságát egyéb életreakcióinkkal, kezdve a biológiai élvezettől egészen az erkölcsi ítéletekig. Ha például sétánkon a táj szépségeiben gyönyörködünk, ez magában foglalja a járás fizikai örömét, a jó levegő kellemes érzését, szerepet játszik az is, hogy kivel sétálunk, miről beszélgetünk stb. Ebben az esetben kicsinyesnek és nevetségesnek hat az idealista esz-

tétika kifogása a természeti szép ellen, miszerint az csak bizonyos szemszögből nézve szép. Éppen ellenkezőleg: a kilátás szüntelen változása, ezzel együtt a látott tárgyak szakadatlanul változó csoportosulása, ugyanazon tárgy (rét, erdő, patak) gyakori megjelenése más és más összefüggésben, mindez nem csökkenti, inkább csak fokozza élvezetünket; ez a váltakozás nem a természeti szép tökéletlenségének, hanem kimeríthetetlen gazdagságának, végtelen sokoldalúságának bizonysága.

Még erősebb és nyilvánvalóbb ez az összefonódás az emberben megnyilvánuló szépségnél. Anélkül hogy ezt tudatosítanánk, szépnek láthatunk egy arcot úgyis, hogy a benyomásban az arcvonások szabályszerűsége a legjobb esetben is csak a sok összetevő egyike. Pontosan ebben játszanak az erkölcsi tényezők meghatározó szerepet, anélkül – ismételjük –, hogy ez minden esetben tudatosodna. Rendkívül gyakori eset, hogy egy arcot éppen aránytalansága miatt találunk szépnek, vonzónak, legtöbbször azért, mert ez az aránytalanság olyan erkölcsi vonásokat érzékeltet, melyeket becsülünk. Csernisevszkij, gazdag élettapasztalataira építve, nagy részletességgel elemzi az ebből adódó problémákat. Különösen szerencsések e téren azok a polemikus megjegyzései, amelyekben éles iróniával illeti az idealista természeti szép fogalmát, annak változékonyságát és mulandóságát, és megkülönbözteti az állandóan megújuló szép eszméjét, mint az élet valódi szükségletét, a „fantasztikus látszatkívánságoktól, melyek beteljesedését egyáltalán nem is kívánjuk; egy ilyen látszatvágy, hogy a szépség a valóságban sohase hervadjon el".

Akárcsak másutt, Csernisevszkij gondolatdús, éles eszű, jövőbe mutató kritikájának egyetlen komoly korlátja itt is az antropológiai módszer. Persze igazságtalan volna elhallgatni, hogy Csernisevszkij elszántan megkísérli leküzdeni ezeket a korlátokat, közelít a konkrét társadalmi szemlélethez, az újonnan feltárt természeti szép konkrét társadalmi dialektikán nyugvó szemléletéhez és tárgyalásához. (Gondoljunk csak arra, amikor a kezek, arcok szépségét a különböző osztályok életkörülményei alapján tárgyalja.) Ezek a kísérletek azonban csupán epizódszerűek, emellett többször is feltűnik bennük az antropológiai módszer korlátja, amely bár az „általános emberi" hamis, felfújt nézeteinek

dogmatizmusát lerombolhatja, de amelyet azután a relativizmus árja ragad magával. (Lásd a fent említett példát.)

Abszolút és relatív tényleges, konkrét dialektikájának megértése csak a következetesen végigvitt materialista történelemszemlélet talaján lehetséges. A nagy művészek gyakorlatában ez a nézet mindig érvényesült. Balzac pl. a *Parasztok* című regényében mindjárt a legelején leírja a montcornet-i kastélyt és a kastélyt körülvevő, pompás parkot, nemcsak objektív szépségeiket ecsetelve, de a benne élő arisztokraták szemszögéből is, nem mulasztva el kiemelni, hogy a parcellázásra vágyó parasztok milyen közönnyel, sőt ellenségesen tekintenek erre a szépségre. Blondet, az arisztokráciához törleszkedő író, a regény végén, látva a nagybirtoki park helyén terjeszkedő parcellák tömegét, elégikus panaszra fakad a szépség pusztulásáról. Ahogy Millet, Courbet vagy a hozzájuk hasonló, kétségtelenül jelentős, haladó szellemű polgári művészek felfedezték volna a lerombolt park helyén születő parcella szépségét, úgy a szocializmus emberei abban gyönyörködnének, hogyan teremt a társadalmasítás a parcellákból hatalmas, egységes földfelületet.

Csernisevszkij – csak hellyel-közzel legyőzött – módszertani korlátainak kimutatása semmit sem változtat a természeti széppel kapcsolatos megállapításainak korszakalkotó jelentőségén az esztétika történetében. Célkitűzéseinek megfelelően nem veti fel a művészet keletkezésének konkrét kérdéseit, mégsem lehet kétséges, hogy felvázolta a kérdés materialista megoldásának helyes kiindulópontját: a természeti szép esztétikumát, azét az objektív valóságét, mely szorosan kapcsolódik az ember társadalmi tevékenységéhez, de teljesen független a művészi megjelenítés esztétikumától.

E terület egyetemessége, kiterjedése az emberi élet valamenynyi megnyilvánulására nem kevésbé fontos, mint az emberi viselkedés, az esztétikai élmény, vagyis: az esztétikai tárgy egyetemességének elválaszthatatlansága az emberi tevékenység egyetemességétől. Ebből már egyértelműen következik, hogy e terület egészén ki van zárva minden – az idealista esztétika értelmében vett – „tisztán" esztétikus jellegű tárgy vagy élmény létezése. Kimutatja ez a felfogás azt a közös talajt, amelyen a történelmi fejlő-

dés során kibontakozó művészet, az ember esztétikai befogadóképessége keletkezett, kimutatja továbbá – miután ez a közös talaj mindig adva van, sőt, ha ellentmondásosan is, de állandóan terjeszkedik, mélyül, gazdagodik – a művészet, a művészi befogadóképesség önállósulásának, differenciálódásának folyamatát a társadalmi fejlődésben. Magától értetődik – Csernisevszkij is utal erre –, hogy ha a művészetek egyszer már megszülettek, és ezzel párhuzamosan az esztétikai befogadóképesség is relatíve önálló alakot öltött, akkor ez az egész komplexum ember és természeti szép viszonyára is visszahat. Ez a reakció éppúgy lehet pozitív, mint negatív természetű. Csernisevszkij polémiájának lényege, hogy a negatív oldalt helyezi előtérbe. És harca szempontjából ez helyes is volt. Az ő feladata ugyanis abban állt, hogy szétzúzza a természeti szép kérdéséről kialakult, hamis idealista elméleteket. Ennek ellenére kétségtelen, hogyha a megfelelő módosításokkal el is fogadjuk kiindulópontját és alapvető módszerét, és a történelmi folyamat konkrét jelenségeit ezek segítségével követjük nyomon, több olyan tényre bukkanunk, melyek arról tanúskodnak, hogy bár a művészet az emberi élet fent említett talajából nőtt ki, az egyes műalkotások és a valóság mind tudatosabb művészi szemlélete mégis az objektív valóság szépségeinek mélyebb, gazdagabb befogadásában segítettek bennünket, mint ahogy ez a művészet keletkezése előtt lehetséges lett volna. Az ily módon gazdagított és elmélyített valóságlátás azután pedig gyümölcsözően hathat vissza a művészet fejlődésére.

Ezen a ponton világossá válik Csernisevszkij esztétikai materializmusának forradalmasító, átformáló lényege; mégsem mulaszthatjuk el itt megemlíteni, hogy mivel materializmusát nem vitte következetesen és dialektikusan végig, képtelen teljesen megérteni és ábrázolni a művészet aktív, előrevivő szerepét e kölcsönhatás magasabb fokán, következésképpen az egész folyamatban. Amennyire helyes volt adott körülmények között, hogy e kérdésben az idealista esztétika negatív oldalait emelte ki, ugyanígy nem hallgathatjuk el, hogy ezzel a fejlődés egyik rendkívül lényeges mozzanatát teljesen figyelmen kívül hagyta. Ez a mozzanat csak a marxista esztétikában jut érvényre, melyben a következetesen végigvitt tudományos marxizmus az idealista esztétika ak-

tív, szubjektív tényezőjét is talpra állítja. Marx pl. a következőket írja a zenei érzék kifejlődéséről: „... Miként az ember zenei érzékét csak maga a zene keltheti fel, és a nem-muzikális fülnek a legszebb zene is értelmetlen, nem tárgy... hiszen valamely tárgy értelme csak addig terjedhet, ameddig az *én* érzékeim, ezért a társadalmasult ember *érzékei mások,* mint a nem-társadalmasulté; ... mert nemcsak az öt érzék, hanem az úgynevezett szellemi érzékek, a gyakorlati érzékek (akarat, szerelem stb.), egyszóval az *emberi* érzék, az érzékek emberiessége, tárgyának – a *humanizált* természetnek – létéhez kötött. Az öt érzék *kialakulása* az egész eddigi világtörténelem munkájának eredménye. A nyers, gyakorlati szükségletek közé szorított *érzéknek* csak *bornírt* értelme van."

Csernisevszkij szempontjának eredményessége nemcsak a művészet keletkezéséről és fejlődéséről folytatott vizsgálódásaiban mutatkozik, hanem az esztétika felépítésében és történetében is. A rendszer és módszer kérdéseivel a következő fejezetben foglalkozunk. Itt csak az esztétikatörténet egyik jelentős kérdésére utalunk röviden: Szép, Jó és Igaz feloldhatatlan összetartozására jóformán minden említésre méltó esztétikában. Egyedül az osztályhanyatlás és osztályfelbomlás dekadens esztétikái próbálják ezt az összetartozást radikálisan felrobbantani. Ha mármost valóban igaz lenne, hogy a művészi szép valódi forrása az objektív valóság szépségének tökéletlenségében rejlik, ha a művészet középponti kérdése a szépség maradéktalan kitöltése lenne, úgy egy teljességgel érthetetlen, ellentmondásos, durva következetlenséggel találnánk magunkat szemben. Ha azonban a kérdést a Csernisevszkij adta szempontból vizsgáljuk, a válasz magától adódik: a helyes gondolkodás, a helyes, erkölcsös cselekvés, az egészséges érzék a valóság szépségei iránt – történelmileg változó tartalmakkal és eltérő összefüggésben – az emberi élet kiküszöbölhetetlen, szükségszerű mozzanatai. Összetartozásukat, ellentmondásos egységüket tükrözi ily módon az ember művészi tevékenysége csakúgy, mint gondolatai a művészetről. Az így megállapított alapvető összefüggésen mit sem változtat az a tény, hogy az idealista művészetfilozófiák eltorzítják a Szép, Jó és Igaz valódi lényegét; ezek az értékek mint önálló léttel bíró „eszmék" szerepelnek ben-

nük, és összetartozásukat, egymásra utaltságukat, egységüket – egységük és különbözőségük jegyében – természetesen nem képesek kielégítően megmagyarázni. Hiszen az idealizmus torz tükrözései éppúgy a valóság tükörképei, és mint ilyenek, ha elferdítve is, de az objektív valóság alapvető tényeire utalnak; ahol idealista művészetfilozófiák valóságos összefüggéseket tárnak fel – erről Csernisevszkij Hegel és Platón vonatkozásában többször is említést tesz –, annak a körülménynek köszönhetik igazságukat (vagy féligazságukat, sejtésüket, igazságra utalásukat), hogy mindennek ellenére az élet alapvető tényeiből indulnak ki, és ezek filozófiai magyarázatára törekednek. Azok a dekadens művészetfilozófiák viszont, melyek véglegesen elszakadtak az emberi lét talajáról, a szép, az esztétikum eszméjét a tökéletes önállóságig, vagyis tisztán öncéllá növesztették, gyakran az üres, lelketlen formalizmus kilátástalan mocsarába süllyednek, nem beszélve arról, ha odáig jutnak, hogy egész úgynevezett rendszerüket az embertelenség, az elembertelenedés „elve" köré csoportosítják. (Lásd pl. az imperialista korszak polgári esztétikáját Worringertől Malraux-ig.)

Nem véletlen tehát, ha a polgári dekadencia Csernisevszkij esztétikai gondolataiban a művészetet lealacsonyító, művészetellenes tendenciát vélt felfedezni. A dekadens szubjektivizmus és a l'art pour l'art álláspontja a művészet lekicsinylését látja abban a mély igazságban, hogy a természet természeti mivoltából eredő tökéletlenségét nem a művészet pótolja és emeli tökélyre, hanem éppen ellenkezőleg: a legtökéletesebb művészet is csak megközelítheti a valóság kimeríthetetlen gazdagságát és utolérhetetlen szépségét. Talán ezen a ponton látható a legvilágosabban, hogyan forgatja ki a hanyatló burzsoázia beteges, szubjektív idealizmusa a legelemibb, legkézenfekvőbb tényeket is. Nem is beszélve arról, hogy Csernisevszkij éppen azokban az elemzéseiben közelíti meg leginkább a dialektikus materializmus ismeretelméletét, amelyekben a minden részletében végtelen valóság egyre jobb – de sohasem teljes – megközelítését helyezi gondolatsorának középpontjába, és ebből a szempontból veti össze a tudományt a művészettel, hangsúlyozva, hogy a tudomány mit sem veszít értékéből, ha megállapítjuk, hogy törvényei az objektív valóság puszta megkö-

zelítései. De ha kizárólag a művészet szemszögéből vizsgáljuk ezt a kérdést, szükségszerűen szembetűnik az a tény, hogy Csernisevszkij, noha élesen szembenáll azokkal az idealista esztétákkal, mint pl. Vischer – vagy még inkább a mai dekadensek, akik a művészet tökéletességét vakon szembeállították a valóság állítólagos tökéletlenségével –, ugyanakkor azonban az ő elmélete és gyakorlata teljesen megegyezik a XIX. század nagy realistáinak elméletével és gyakorlatával.

Hogy e káros előítéletek utolsó nyomait is eltüntethessük, néhány példára kell hivatkoznunk. Balzac *Az ismeretlen remekmű* című elbeszélésében részletesen ecseteli egy nagy művész tragikus igyekezetét, hogy a valóság kimeríthetetlenül sokrétű gazdagságát a festészet eszközeivel adja vissza. Elbeszélésének főhőse, Frenhofer, a festő, egy kollégája képe előtt áll. A kép nagyon jó. Frenhofer – hibáinak megállapítása mellett is – Rubens képei fölé helyezi. És mégis: a kép – mondja – első pillantásra remekműnek tűnik; csak fokozatosan lehet észrevenni, hogy az ábrázolt alak nem kerek, hogy körbe lehetne járni; hanem csupán ollóval kivágott sziluett, mely képtelen lenne megfordulni, helyet változtatni; nincs igazán levegő körülötte, az elefántcsontszínű bőr mögött nem kering vér; az egyik helyen élet rezdül, a másikon még sincs mozgás: minden pontján élet és halál harcolnak egymással; itt egy asszonyt látok, ott csak egy szobrot, amott éppenséggel egy hullát. És Balzac lefesti Frenhofer tragédiáját, aki a festészet eszközeivel kívánja maradéktalanul érzékeltetni az élet elevenségét, szüntelen mozgását, változását, lüktetését, és végül – egy nagy művész kínkeserves igyekezetének eredményeként – csak színfoltok értelmetlen káoszát viszi vászonra, melyből csupán egy pompásan megformált meztelen láb nyúlik ki, annak bizonyságául, hogy nem egy tehetségtelen művész összeomlásának, hanem a zseni és a tudós, egy valódi művész tragédiájának tanúi vagyunk, aki a természet teljes kimerítésének prométheuszi feladatát vállalta magára, és e heroikus küzdelemben elbukott.

Gottfried Keller a *Zöld Henrik*-ben önéletrajzi főhősét, Henriket – aki festő akar lenni – az erdőbe vezeti rajzolni. Miután végleg reménytelennek bizonyul egy hatalmas, lombos bükköt még csak megközelítően is ábrázolnia, egy fiatal, egyszerű kül-

sejű, egyedül álló, világos körvonalú kőrissel próbálkozik. Az első pillanatban úgy véli, mintha most megoldható feladat előtt állana, de minél jobban szemügyre veszi az apróságokat, annál világosabban látja, hogy ahol első pillantásra párhuzamos vonalakat vélt felfedezni, mihelyst rajzolni kezd, és közelebbről vizsgálja tárgyát – a mozgás végtelen, teljességében visszaadhatatlan finomsága tárul szemei elé.

Tolsztoj az *Anna Kareniná*-ban a festő, Mihajlov munkamódszereit írja le, aki megvetéssel hallgatja, ha a nyárspolgárok a technikai virtuozitást állítják előtérbe. Az igazi művész feladata egészen más: Mihajlov kifejezése szerint minden festett alakot leplek takarnak; ezeket kell rendkívül elővigyázatosan és körültekintően lehántani, hogy az alak igazán valóságos legyen; és a veszély mindenekelőtt abban rejlik, hogy a művész munkája során megsérti alakját (vagyis: erőszakot követ el a természeten). Hogy Mihajlov ezen a helyen – persze egyéniségének megfelelő terminológiával, Tolsztoj nézetével rokon módon – művészet és természet viszonyáról beszél, ez kiderül Tolsztoj és Makszim Gorkij beszélgetéseiből. Egy alkalommal Tolsztoj az *Éjjeli menedékhely* kapcsán bírálta Gorkij alkotói módszerét: „Ön minden rést és hasadékot a saját színével próbál átfesteni ... Jobban tenné, ha semmit sem mázolna át semmivel, mert később ez Önnek lesz kellemetlen."

Egy másik alkalommal saját művére hivatkozik: „Mi mindannyian szörnyen hazugok vagyunk. Én is. Mialatt írok, megsajnálom az egyik alakot, előveszem, és kiegészítem néhány jobb vonással, másokból meg törlök néhányat, hogy a mellette állók ne tűnjenek túlságosan feketének ... Ezért is mondom mindig: hazugság, csalás, önkény a művészet – vagyis kárt okoz az embernek; nem a való életről írunk, nem olyannak mutatjuk, amilyen valójában, hanem azt mondjuk, amit mi gondolunk róla ... Mi ebben az érdekes, kinek van erre szüksége?" Tolsztoj azt gondolta, hogy szemben áll Csernisevszkijjel; azt mondhatnánk, hogy itt csak fokozottan megismétli mindazt, amit Csernisevszkij természet és művészet viszonyáról állított.

Úgy véljük, e néhány példa elégségesen bizonyítja, hogy Csernisevszkij ebben a kérdésben nemcsak hogy művészetellenes állás-

pontot nem képvisel, hanem ellenkezőleg, olyan alapvető igazságokat mond ki, melyek nagy szerepet játszottak valamennyi nagy realista művész kiindulópontjában és állandóan alkalmazott módszerében. A polgári részről hangoztatott vád Csernisevszkij esztétikájának művészetellenességéről összeroppan a tények súlya alatt. Kiderül, hogy az életidegen polgári művészet, a dekadencia, önvédelemből indít – elméletileg megalapozatlan – ellentámadást az esztétika egyik döntő mozzanatának helyes megfogalmazása ellen.

Nem véletlenül hangsúlyoztuk, hogy az esztétika helyes felépítésének egyik mozzanatáról van itt szó. Művészet és objektív valóság viszonyának modern idealista meghatározása – mint láthattuk – éppen a művészi munka, a szubjektív művészi tevékenység helyes megragadásában akadályoz bennünket. (Az antikvitás esztétikája, ha – mint Platón esetében – szélsőségesen idealista volt is, sohasem fogadott el ilyen korlátolt műteremszemléletet.) Amikor Vischer a szubjektív mozzanatot (ami rendszerében a fantázia) szubjektív mivoltában elszigeteli, és mint ilyent szembeállítja az esztétika – véleménye szerint – tökéletlen-objektív mozzanatával (a valósággal), akkor eleve lezárja maga előtt az utat minden gyümölcsöző, a realitásnak megfelelő szintézis felé. Csernisevszkij módszere – melyben a szubjektív elem funkciója az objektív valóság kimeríthetetlen gazdagságának lehetőség szerinti, de sohasem tökéletesen elérhető megközelítése – az egyedül lehetséges mód arra, hogy az ember esztétikai magatartását, valósághoz való viszonyát és e magatartás eredményét: a műalkotást társadalmi jelentőségében, lényegének egészében érthessük meg.

Valóság és művészet így értelmezett viszonyának, mint a művészet lealacsonyításának elvetése tehát maximálisan helytelen. Csernisevszkij már igen korán – úgynevezett önbírálatában – részletesen foglalkozott ezzel a kérdéssel. Kifejti egyebek közt, hogy: „A valóság apológiája a fantáziával való összehasonlításban, a törekvés annak bizonyítására, hogy a művészet alkotásai határozottan alulmaradnak a valósággal folytatott versengésben: ez e tanulmány lényegi magva. Nem a művészet lealacsonyítása-e, ha úgy beszélünk róla, ahogyan ezt a szerző teszi? Amennyiben a művészet lekicsinylése az, ha kimutatjuk, hogy a műalkotások

művészi tökéletességben a való élet *alatt* állnak, akkor az. Lázadni az eszményítők ellen azonban még nem jelent ócsárlást. A tudománynak eszébe sem jut a valóságnál magasabbra törni; és nem is szégyelli ezt. A művészetnek sem kell azt hinnie, hogy fölötte áll a valóságnak, ez még nem alacsonyítja le. A tudomány nem szégyelli megmondani, hogy célja a valóság megértése és megmagyarázása, hogy aztán ezzel az emberiség javát szolgálja. A művészetnek sem kellene szégyenkezve hallgatni céljáról: hogy a valóság nyújtotta tökéletes esztétikai élvezet hiányában kárpótolja az embert azzal, hogy reprodukálja, és az emberek javára magyarázza ezt az – értékekben gazdag – valóságot." És a továbbiakban, noha dicsérőleg kiemeli a dolgozat szerzőjének meghatározását a költészetről, mint az „élet kézikönyvéről", hibáztatja e fejezet kifejtetlenségét, mert ez félreértésekre ad okot.

Csernisevszkij mindkét művében helyesen ragadja meg a kérdés lényegét tudomány és művészet párhuzamba állításával, amikor közös vonásukként az objektív, tudatunktól független valóság visszatükröződését jelöli meg, és leszögezi, hogy ez a visszatükrözés – dialektikus természeténél fogva – mindkét esetben csak a valóság megközelítésére képes. De amennyire helyes, lényegbevágó e hasonlóság nyomatékos kiemelése – éppen az idealista esztétika zsákutcájával szemben –, olyannyira hiányos, töredékes, helyenként éppenséggel zavart keltő az esztétikai visszatükrözés konkrét sajátosságainak elemzése. (Csernisevszkij maga is utal ezekre a fogyatékosságokra önkritikájában.)

Ez a megállapítás semmi esetre sem jelenti, hogy az esztétikai visszatükrözés kifejtése Csernisevszkijnél nem tárja fel annak számos lényeges vonását. Ellenkezőleg. Rögtön látni fogjuk, hogy Csernisevszkij ebben a kérdésben is a dialektikus materializmus esztétikájának valódi, méltó előfutára. De mint mindig, most is csak a dialektikus magyarázat küszöbéig jut el. Persze ezt a határvonalat is a konkrét, történelmi dialektika segítségével kell megvonni; átlépését Csernisevszkij antropológiai módszere gátolja meg. Hiszen míg a régi materialisták átlaga az objektív valóság tükröződését az esztétikában javarészt a valóság mechanikus utánzásaként fogta fel, addig Csernisevszkij határozott különbséget tesz a valóság utánzása és művészi megjelenítése között. Ki-

emeli saját elméletének némi hasonlatosságát a nagy görög esztétákéval, és ahol reprodukciónak nevezi a művészi visszatükrözést, utal arra, milyen közel áll ez Arisztotelész miméziséhez és – ami a legfontosabb – részletesen és meggyőzően kifejti, hogy a reprodukció nemhogy nem egyezik meg az utánzással, hanem egyenes ellentéte annak, hogy a reprodukció a valóság lényeges vonásainak művészi eszközökkel történő rögzítése, nem pedig a természet tetszőleges jelenségének valóság szerinti kópiája a művészetben.

De Csernisevszkij nem elégszik meg azzal, hogy a művészet fő feladatának tartott reprodukciót élesen megkülönböztesse a naturalizmus minden lehetséges árnyalatától, a természet puszta lemásolásától, hanem tartalmilag és formailag egyaránt tovább konkretizálja megállapításait.

Mindenekelőtt a művészet feladatköre – Csernisevszkij szerint – nem merül ki a valóság reprodukciójában. Azt a helyes tendenciát, miszerint a reprodukció a lényegi sajátosságok visszatükrözését jelenti, azzal fejleszti tovább, hogy a művészet – szerinte – nemcsak reprodukálja az objektív valóságot, az emberek világát, hanem magyarázza, és ítélkezik is fölötte. Ezen a ponton Csernisevszkij jövőbe mutatóan vonja le a lényegábrázolás szükséges következményeit: ismét mint a dialektikus materializmus előfutára lép fel, amennyiben a helyes, lehetőség szerint teljes, a dolgok lényegére irányuló reprodukciót elválaszthatatlannak tartja a tükrözött valóság határozott, nyílt megítélésétől. Ellentétben a hanyatló polgárság idealista esztétikájával, mely mind határozottabban hangsúlyozza, hogy a művészet lényege mindenfajta állásfoglalás teljes elkerülését követeli meg, hogy a művészet, a művészi ábrázolás öncél és az általa kiváltott adekvát esztétikai magatartás minden esetben a kanti „érdek nélküli tetszés" valamelyik változata, Csernisevszkij világosan látja, hogy az igazi művészet – éppen a lényeg reprodukciójaként – magában hordja az ábrázolt világ magyarázatát, az állásfoglalást rá vonatkozóan, az ítélkezést fölötte, és mindezt magában hordja, és önmagából bontja ki.

Csernisevszkij ebben a vonatkozásban sem valamilyen tetszés szerinti, elvont, „időtlen" esztétikát írt, amilyenre az idealisták törekedtek. (Erre a későbbiekben részletesebben visszatérünk.)

Megállapításai a művészet lényegéről, művészet és valóság viszonyáról elválaszthatatlanok attól a ténytől, hogy egész esztétikája a XIX. századi orosz kritikai realizmus elméleti megalapozása, mely Belinszkij meghatározása szerint a „gogoli korszakkal" kezdődik. Későbbi és részletesebb fejtegetéseink során e helyzet konzekvenciáira utalunk majd, melyek abban érték el csúcsukat, hogy míg az idealista esztéták egy történelemfölötti általánosságra törekedve, koruk szűk látókörű, gyáva liberalizmusába ragadtak, a tudatosan kora haladó vonalát követő Csernisevszkij elméleti megállapításai az esztétika tudományos megújulásának állandóan ható, gyümölcsöző erőivé váltak.

Ez a jelentős előrelépés ott szakad meg, ahol Csernisevszkij filozófiai módszerének, az antropológiai módszernek korlátai jelentkeznek: tudományos és művészi visszatükrözés megkülönböztetésének, az esztétikai forma különösségeinek kérdésénél. Ezen a ponton lép fel az a hiányosság, melyet Lenin mindig felrótt a régi materializmusnak, „melynek fő fogyatékossága – véleménye szerint –, hogy képtelen alkalmazni a dialektikát a visszatükröződés elméletére, a megismerés fejlődési folyamatára". Persze Csernisevszkij éppen az esztétika területén alkalmazza a „kép" kategóriáját, melyet Belinszkijtől vett át, és ebben a kérdésben is az esztétikai visszatükrözés különösségeinek dialektikus felfogása felé halad. Mégsem jut el addig, hogy az esztétikai visszatükrözés különösségét, a művészi formát tényleges jelentőségében vázolja fel és bontakoztassa ki. Emlékeztetjük az olvasót arra a korábbi hosszabb Csernisevszkij-idézetre, melyben párhuzamba állítja a művészetet és a tudományt, minthogy mindkettőre egyaránt jellemző a valóság megközelítésére való törekvés. Itt kísérletet tesz a művészet társadalmi jelentőségének kifejtésére, láthattuk azonban, hogy fejtegetéseinek konkrét módszertana több vonatkozásban értetlenül állt az esztétikai forma lényegi problémái előtt. Így például helyesen emeli ki, mennyire nélkülözhetetlen és hasznos a valóság reprodukálása, valamint az élet olyan magyarázata és megítélése, mely az emberek javára szolgál; ha azonban ezt a pozitív ítéletet azzal a megszorítással teszi, hogy csak „a valóság nyújtotta tökéletes esztétikai élvezet hiányában", úgy saját maga rombol le mindent, amit felépített, saját maga teszi a művészetet

pótvalósággá. Vagyis Csernisevszkij az idealista esztétika egyoldalú, hamis végletе helyébe, mely szerint a művészet metafizikus beteljesedést nyújt az „örök" tökéletlenségre kárhoztatott természeti szépnek, a másik – mint láttuk: a tényeknek sok tekintetben összehasonlíthatatlanul jobban megfelelő, mégis éppen olyan hamis – végletet helyezi, melyben a művészet csak helyettesít az olyan esetekben, amikor a természeti szép szubjektív vagy objektív okokból hozzáférhetetlen számunkra.

Világos, hogy így a művészet létének igazi különössége és jelentősége tűnik el. Csernisevszkij itt önmagához lesz hűtlen, hiszen amit ő maga a művészi alkotás lényeges ismertetőjegyének tart – valódi tények magyarázata és megítélése –, nem lehet egyszerű pótléka a valósággal némelykor hiányzó kapcsolatunknak, hanem a művészet különös ismertetőjegye, szükségszerű kísérőjelensége; a valóság esztétikai visszatükrözésének, következésképpen az esztétikai formának továbbfejlesztése.

Az esztétikai forma elhanyagolása nem véletlenül következett Csernisevszkij antropologizmusából. Távolról sem az idealista esztétika formatúlbecsülése ellen folytatott jogos és helyes polémiájának gyümölcse. Ebből a polémiából Csernisevszkij mindig győztesen került ki. Antropológiai módszere akadályozza viszont abban, hogy a sikeres vitát megfelelő pozitív állítással koronázza meg: hogy az életidegen, túlhajtott, felfújt idealista formafogalommal az esztétikai visszatükrözés dialektikájára épülő, reális, materialista művészi forma fogalmát állítsa szembe.

Ezt csak a dialektikus materializmus tudta kiépíteni, mely a művészetet a felépítmény részeként határozta meg, és közvetve – elválaszthatatlan – kettős funkcióját írta körül: a valóság visszatükrözését és ugyanakkor pozitív vagy negatív viszonyulást az alaphoz. Csernisevszkij sejtette e két meghatározott összetevő létét és összefüggését, arra azonban képtelen volt, hogy filozófiailag konkretizálja a művészi formával való kapcsolatukat. Mégpedig azért, mert egyedül a dialektikus materializmus képes az ember valamennyi tevékenységét egyszerre összefogni a tudatunktól független valósághoz való viszonyában és társadalmi funkciójában. Az antropológiai módszer túlságosan is tág, általános fogalmakkal dolgozik, ezért is nem képes a különbözőség és összetartozás

ellentmondásos egységét ezen a területen megragadni. Noha Csernisevszkij gyakran egészen megközelíti a természeti szép társadalmi (felépítményszerű) jellegét, noha a művészet jogosultságát éppenséggel a társadalmi hasznosság oldaláról vizsgálja, meghatározásai mégis az elvont általánosság síkján maradnak.

Ezért is nem képes kiemelni, mint formát, azt az esztétikai tényezőt, mely az ember esztétikai magatartásában – éppen a felépítmény-szerep betöltése érdekében – az aktív tevékenység mozzanatává válik: azt az esztétikai formát, mely a dialektikus visszatükrözésben az aktívan alakító irány hordozója. A természethez való esztétikai viszonyulásunk – mint ezt Csernisevszkij helyesen fogja fel – egyetemes jellegű; nemcsak tárgyát, az objektív valóságot, a természetet illetően, hanem a természeti jelenségekre reagáló szubjektivitás vonatkozásában is: az ember valamennyi társadalmi törekvése (erkölcs, megismerés stb.) egyidejűleg jelenik meg ebben az esztétikai tényben, és tartalmának, valamint formájának jellegét egyaránt döntően befolyásolják. És bár ily módon a természeti szép köre, intenzitása stb. társadalmi tevékenységünk, társadalmi létünk által meghatározott, az az esztétikai magatartás a tárgy irányában, amely az élményt kiváltja, mégis a szemlélet álláspontján áll. (Az már más kérdés, hogy az így nyert élmények újból társadalmi aktivitást válthatnak ki.) A művészi magatartás ezzel szemben aktív: olyan tárgyat akar alkotni az esztétikai visszatükrözés során, melynek formája koncentráltan tartalmazza az esztétikai élmény valamennyi elemét; a tárgy, az élménytartalom egyetemessége megmarad minden jó műalkotásban, sőt: azonosul a formával, amennyiben az esztétikai forma azt a célt szolgálja, hogy az egyetemesség minden lényeges mozzanatát művészileg kifejezze, ösztönösen és mélyen átélhetővé tegye, hogy a felépítményjelleget mindenütt a tudat fokára emelje, az ábrázolt tárgyat valamely alap mellett vagy ellen mozgósítsa.

Az idealista esztétika az embernek a valósághoz (természeti széphez) fűződő viszonyát túlságosan közeli és szoros összefüggésbe hozta a művészi aktivitással. Először is a valósághoz való mindennemű esztétikai viszonyulást ebből a szempontból kezelt, ami nyilvánvalóan nem felel meg a tényeknek, hiszen a termé-

szetből merített mély, lényeges, komoly esztétikai élményeknek csak egy elenyészően kis része válik a művészi aktivitás kiindulópontjává. Másrészt az idealista esztétika ezt a folyamatot is a modellhez fűződő technikai viszonyulássá degradálta, amennyiben kizárta a művészi aktivitásból az eszmei tartalomért vívott harcot, és az ebből eredő legmélyebb formaproblémákat. Csernisevszkijnek ezerszeresen igaza van tehát, amikor a művészi aktivitás ilyen idealista eltorzítása ellen a leghatározottabban harcot hirdet. Polémiája a helyes megoldás rendkívül fontos tényezőit tartalmazza: egyrészt a „képelmélet", másrészt a valóság lényeges elemeinek reprodukciója, magyarázata, megítélése – ezek az elemek. Ami antropológiai módszerének hátrányaiból, fogyatékos dialektikájából következően hiányzik nála, az látszólag mindössze egy lépés: e mozzanatok konkrét, dialektikus összefüggésének magyarázata.

Ezt azonban csak a marxizmus–leninizmus esztétikája képes tudományosan, filozófiailag feltárni és kibontani. Persze csak egy olyan, valóban materialista módszer alapján, mely nem törekszik arra, hogy valamilyen kiagyalt eszmét kényszerítsen a valóságra, hanem éppen abban látja központi feladatát, hogy a valóság mindenkor elérhető, legigazabb és legmélyebb lényegét fogalmilag kimondja, és mint törvényt határozza meg. Hangsúlyoztuk már, hogy a polgári kritika által művészetidegennek, sőt művészetellenesnek kikiáltott Csernisevszkij milyen messzemenő egyetértésben van a realista művészet legjobbjaival, amikor arra mutat rá, hogy még a legmagasabbrendű művészet is csak megközelíteni képes az objektív világ végtelen gazdagságát. Most mégis ki kell emelnünk, hogy Csernisevszkij nem láthatta – ami ugyancsak minden valódi művészet, ha nem is mindig helyes tudattal megfogalmazott, alapja volt, és amit szintén csak a marxizmus–leninizmus képes tudományosan megragadni –, hogy művészet és valóság viszonya mennyire ellentmondásos. Noha csupán megközelítés, a művészileg igaz, mély, átfogó ábrázolás egyúttal felül is múlja az objektív valóságot, olyan tendenciákat és vonásokat derít fel, amelyeket – bár a valóságban benne vannak – mégis egyedül a művészi megjelenítés képes napfényre hozni. „A szép – mondja Goethe – titokzatos természeti törvények manifesztá-

ciója, melyek enélkül örökre rejtve maradtak volna előttünk." Amikor ilyen – ismételjük: nem mindig tudatosan és helyesen megfogalmazott – gyakorlati előfeltételek alapján egy Leonardo da Vinci, mint ő maga mondta, versenyre hívja ki a természetet, akkor ennek a művészi magatartásnak semmi köze az idealista esztétika azon tanításához, miszerint a művészet a természet „tökéletlenségének" kiigazítására és kiegészítésére lenne hivatva. Ellenkezőleg: a művészi tökéletesség e legmagasabbrendű felfogása mögött éppenséggel az objektív valóság intenzív végtelenségének, kimeríthetetlenségének, puszta megközelíthetőségének élménye áll. Goethe, akinek kijelentését az alkotóművész jogos öntudatáról az előbb idéztük, olaszországi utazása alkalmával, amikor Velencében tengeri csigákat és rákokat figyelt, így kiáltott fel: „Milyen pompás, fölséges dolog minden élőlény! hogy hozzáidomul életviszonyaihoz, mennyire igaz, és mennyire él!"

Kétség sem fér hozzá: ellentmondással állunk szemben, nem egy kiokoskodott, formális ellentmondással azonban, hanem az ember életének, természethez fűződő társadalmi viszonyának eleven ellentmondásával. A művészet belső, művészi továbbfejlődésének egyik leglényegesebb motorja ez az ellentmondásosság; költői megvalósítását tisztelte és szerette Marx annyira Shakespearenél; ezt az ellentmondásosságot emelte a marxizmus tudományos, fogalmi tisztaságra az esztétikában.

2.

Művészet és valóság viszonyának helyes meghatározása kétségtelenül központi kérdés az egész esztétika felépítésében. Az a materialista fordulat, melyet Csernisevszkij – mint láttuk – az esztétika módszertanában véghezvitt, a középponti kérdés újfajta megválaszolásával szilárd alapra helyezte úgyszólván az esztétika összes lényeges problémáját, noha az egyéb problémákat – mivel újítási törekvései erre a kérdésre koncentrálódtak – csak mellékesen, futólag érintette. A következőkben e problémák közül próbálunk néhány lényegesebbet röviden szemügyre venni, hogy rávilágíthassunk Csernisevszkij jelentős és hatékony szerepére a materialista esztétika kialakulásának egészében.

Csernisevszkij azzal kezdi fejtegetéseit, hogy rámutat a hegeli és általában az objektív idealista művészetfilozófia központi gyengéjére: arra, hogy az objektív idealizmus rendszere, belső logikájától vezérelve, kénytelen hierarchikus viszonyt tételezni a valósággal szemben tanúsított különböző magatartásformák között, illetve a valóság visszatükrözésének eltérő módozatait hierarchikusan felosztani. (A szubjektív idealizmus bizonyos irányzatai – így pl. a kanti – ugyanebben a fogyatékosságban szenvednek; általában azonban főleg a polgári hanyatlás idején, a szubjektív idealizmus a hierarchia tagadásából kiindulva többnyire egy embertelen, lélektelen relativizmusba, sőt nihilizmusba süllyed.)

Különösen Hegelnél tűnik fel az idealista esztétika eme leküzdhetetlen ellentmondásossága. Ennek oka érdekes módon éppen filozófiájának egyik haladó vonása, az ugyanis, hogy megkísérli dialektikus felfogását történelmiként feltüntetni; hiszen az eszme dialektikus kibontakozása egybeesik nála a történelmi folyamat egészével. Ebben a törekvésében nyilvánul meg egyértelműen az Engels által „fejtetőre állított materializmus"-nak nevezett tendenciája: a kategóriák összefüggése és a történelmi érvényesülések közti megbonthatatlan egység. A hegeli filozófia idealista jellegének elkerülhetetlen következménye azonban, hogy ez a nagyszabású és haladó szellemű koncepció csak fokozza, tovább élezi az idealista dialektika belső ellentmondásait. Így van ez Hegel esztétikájában is.

Maga a probléma jóval régebbi a hegeli filozófiánál. Amikor valamely idealista rendszer ki akarta jelölni azt a helyet, melyet az esztétika a tudományok sorában, a művészet az emberi tevékenységek közt, az esztétikai magatartás az egyéb tudatformák mellett betölt, szükségszerűen felmerült a rangsorolás kérdése. Az objektív valóság elsődlegességéből kiinduló marxista filozófia, mely az egyes műalkotások és magatartásformák jelentőségét és értékét a valósághoz fűződő viszonyukon méri, kiindulópontjának következtében nem kényszerül arra, hogy pl. a tudomány és a művészet között hierarchikus viszonyt állapítson meg. Az idealizmusnak ezzel szemben feltétlenül meg kell határoznia: a világ idealisztikusan értelmezett lényegét melyik tudatforma tükrözi megfelelőbben. Ezekben a hierarchiákban többnyire a filozófiai és

tudományos megismerés foglalja el az első helyet, az esztétikai magatartásnak tehát szükségképpen meg kell elégednie egy pusztán előkészítő jellegű szereppel. Ha viszont – mint a fiatal Schelling esetében – e legmagasabb rendű filozófiai magatartás maga is szisztematikusan esztétikus jellegű (intellektuális szemlélet), úgy a fogalmi, a racionális megismerést kell a másodlagosság szintjére szorítani, míg a filozófia csak annyiban számít hitelesnek és magasrendűnek, amennyiben lényege szerint művészi természetű. Ezzel azonban szélesre tárultak a kapuk az irracionalizmus előtt. A művészet lealacsonyítása a tudomány kedvéért, vagy fordítva – a tudomány és a fogalmi gondolkodás leértékelése a művészettel szemben; e két egyaránt hamis véglet közt sodródik ide-oda szükségszerűen minden idealista filozófia.

Hegel – mint tudjuk – kísérletet tett idealista világképének történetivé tételére. Ez a törekvése azonban még élesebben felvetette esztétikájában az idealista rangsorolás megoldhatatlan kérdését. Hegelnél ugyanis a „szellem" fejlődésének döntő mozzanatai: szemlélet (művészet) – képzet (vallás) – fogalom (filozófia) egymásba dialektikusan folytatódó mozgást végeznek, mely felfelé, a tökéletességre törekedve fejlődik. Egy mozzanat felemelkedése a következőhöz tehát dialektikus meghaladása, „megőrizve megszüntetése" a túlhaladott mozzanatnak. Esztétika és filozófia általános viszonyának megállapításában Hegel nem különbözik lényegesen, mondjuk, Leibniztől, aki a történelemtől függetlenül ugyanezt a rangsort állította fel. Lényegesen újat jelent Hegelnél az a körülmény, hogy nála a felsorolt mozzanatok a művészetfejlődés periodizálásának döntő kategóriái is egyben. A hegeli filozófia mélyreható belső ellentmondásai egyik tetőpontjukat érik el itt. Hiszen egyfelől a kategóriák logikai összefüggésének és történelmi megjelenésüknek egysége a valóságban a jövőbe mutató gondolat. Másfelől a hegeli idealizmus ezzel még inkább felszámolja a művészet önálló jelentőségét, mint őt megelőzően a történelmietlen idealista racionalisták tették. Ily módon Hegel a művészet történelmi fejlődését három szakaszra osztja fel: amikor az esztétikai eszme még nem valósul meg (szimbolikus művészet, Kelet); az esztétikai eszme adekvát megtestesülése (klasszikus művészet, antikvitás); az eszme meghaladja az

esztétikai tételezés szintjét (romantikus művészet, közép- és újkor). Vagyis a hegeli történelmi dialektika, a történelmi fejlődés egészét tekintve, a művészetet – e konstrukciót alapul véve – a világszellem által meghaladott állapotnak tekinti. (Szerencsére a hegeli esztétika ezen a ponton is ellentmondásokba keveredik önmagával, úgyhogy mindennek ellenére a modern művészet konkrét elemzései számos értékes megállapítást tartalmaznak.)

A hegeli esztétikának ez az ellentmondásossága úgyszintén rendszer és módszer ellentétességéből származik. A dialektikus módszer célja természet és társadalom valamennyi összefüggésének történelmi szemlélete. Az idealista rendszer ezzel szemben minden fejlődést lezártnak tekint azáltal, hogy az eszme a hegeli filozófiában elérkezett legmagasabb rendű gondolati beteljesedéséhez. Ezellen – ahogy akkoriban mondták: a „történelem vége" ellen – lépett fel a baloldali hegelianizmus; ezt kellett tennie, ha a közelgő demokratikus forradalom ideológiai előkészítőjének szerepét valamelyest is be akarta tölteni. Persze ez a Hegel-ellenes fellépés az esztétika területén liberális kompromisszumba fulladt. Mivel maguk is fenntartották a hegeli esztétika idealista alapjait, a művészet túlhaladottságát csak úgy kerülhették meg, hogy egyrészt feladták, illetőleg felhígították a hegeli esztétika radikális történelmiségét, másrészt esztétikai fejtegetéseikben arra törekedtek, hogy kitérjenek a hegeli rendszerből következő radikális következtetések elől, melyeket maga Hegel sem vitt mindenütt következetesen végig.

Ebben a döntő esztétikai alapkérdésben Csernisevszkij Hegellel és baloldali követőivel egyaránt élesen szemben áll. Korábbi fejtegetéseink során utaltunk már arra, hogy Csernisevszkij a tudományt és a művészetet mint a valóság – mindig csak megközelítően helyes – visszatükrözéseit állítja párhuzamba. Mivel Csernisevszkij következetesen materialista, számára az objektív valóság, a lét az elsődleges, tehát a különböző tükröződések mértékét, illetve rangsorát nem kell egymáson mérnie. Az egyiknek a másik által történő megszüntetve megőrzése ezért az ő szemében csupán látszatprobléma, mely az idealista kérdésfeltevés hamisságából és nem magából a valóságból származik, filozófiailag tehát egyszerűen elesik. Ha viszont mégis összehasonlításra kerül a sor, úgy

az értékmérő egyfelől a visszatükrözés megközelítési folyamatának elért foka, másfelől – és ezzel szoros összefüggésben – az adott tevékenység mindenkori társadalmi hasznossága lesz. Az idealista rendszerek fölé- és alárendeltségi viszonyainak helyébe az ismeretelméletileg és társadalmilag meghatározott egymás mellé rendeltség lép. Filozófia és művészet hegeli hierarchiája tehát nem foglalkoztatja különösképpen Csernisevszkijt. Világosan látja, hogy Feuerbach materialista kritikája a hegeli idealizmus ismeretelméleti megalapozásáról, szükségszerűen elvezet a rendszer egészének összeomlásához. „Nem kívánok – írja összefoglalóan – arról beszélni, hogy az alapfogalmakról, melyekből Hegel a szépet meghatározza, ma már kiderült, hogy nem képesek állni a kritikát; arról sem akarok szólni, hogy a szép Hegelnél puszta látszat, mely a filozófiai gondolkodás által meg nem világított, felszínes szemléletből ered, amely gondolkodásból az egyedi tárgyban megjelenő eszme látszólagos teljessége eltűnik, olyannyira, hogy a hegeli rendszer szerint, minél fejlettebb a gondolkodás, annál inkább eltűnik előle a szép, és végül a teljességgel kifejlett gondolkodás számára már csak az igaz marad, a szép nem; nem kívánom szembeállítani ezzel azt a tényt, hogy az ember gondolkodásának fejlődése a valóságban a legcsekélyebb mértékben sem rombolja le benne az esztétikai érzést: mindezt már sokszor megmondták. A szép fentiekben kifejtett felfogása, mint a hegeli rendszer alapeszméjének következménye, együtt áll vagy bukik ezzel." Az itt következő fejtegetésekben elemzi aztán Csernisevszkij azokat az összefüggéseket, melyek a szép „megvalósítását" jelentik a valóságban és a művészetben, és amelyekről az eddigiekben már részletesen szóltunk.

Az esztétika egy másik alapvető kérdésében ugyanezzel a határozott éllel állítja szembe saját materialista álláspontját a hegeli esztétikával: ez a művészet tartalmának kérdése, mely később az esztétika tárgyának elemzésébe csap át. Csernisevszkij helyesen határozza meg az idealista esztétika felfogását, amikor a következőket írja: „Rendszerint azt mondják, hogy a művészet köre rendkívül leszűkül." Ez a mondat kifejezetten a hegeli esztétika ellen irányul, amelyben – mint a „művészi korszak" felfogásában általában – a szépségre törekvés minden esztétikai magatartás

alapja. És Hegel, mikor kísérletet tett a művészet fejlődésének historizálására – mint láttuk –, szükségszerűen odáig jutott, hogy egyedül a görög művészetet ismerte el a szépség adekvát megvalósításának, mint olyan korszakot, melyben az esztétika valamennyi eszmei követelése maradéktalanul megvalósul; a középkor kezdetével a művészet fejlődése már túlhaladta a harmónia korát, a társadalmi szükséglet és az ezt kielégítő művészet már nem kizárólag szép, vagyis Hegel szerint nem tisztán esztétikus többé.

Nem térhetünk ki itt arra, milyen heves eszmei harcok rezignáltan összefoglaló lezárása a hegeli esztétika. Az mindenesetre bizonyos, hogy már Schiller és Goethe művészetének elmélete és gyakorlata felvetették azt a kérdést, hogyan lehetséges a modern polgári élet – hamisítatlan lényegük szerint nem szép, sőt nem is a szépre irányuló – tartalmait, jellegzetességük megőrzése mellett, mégis művészi tökéllyel ábrázolni. Hegel esztétikája abban az értelemben is lezárása a „művészet korának", hogy a jelenre vonatkozóan tagadja a szépség megvalósulását, a szépséget mint valóságot egy örökre elsüllyedt múltba helyezi. Amiben Goethe és Schiller még nyitott, megoldásra váró problémát láttak, vagyis a jelen művészetének kérdésében, ott Hegelnél már rezignáció, lemondás uralkodik. (Ismételten utalnunk kell arra, hogy Hegel számos kérdésben – a regényelméletben, Goethe méltatásában stb. – szerencsére nem vitte következetesen végig rendszerének konzekvenciáit.)

A hegelianizmus felbomlása Németországban ebben a vonatkozásban is liberális kompromisszumhoz vezetett. Egyrészt – párhuzamosan azokkal a törekvésekkel, melyek mint antidialektikusat, száműzni akarták a hegeli filozófiából a „történelem végét" – az esztétika reformja a hegeli felépítés megszüntetésére irányult, mert eszerint az egész modern művészeti fejlődést teljességgel vagy legalábbis részben ki kell zárni a „tiszta esztétikum" birodalmából, hiszen ennek eszménye már nem a szép. Hegel maga is felismerte, hogy a „romantikusnak" nevezett művészet nem a művészi alkotóképesség gyengesége miatt maradt el a szépség eszméjétől – Shakespeare-t és Goethét legalább annyira zseniálisnak tartja, mint a görögöket –, hanem a modern művészet társadalmi-történelmi helyzete kényszerít ki véleménye szerint olyan célkitű-

zéseket, melyek maradéktalan teljesítése és az ezáltal születő új, problematikus tökéletesség a művészetet éppen az antik szépség képzetétől távolítják el kényszerű módon.

A német demokratikus forradalom előkészítésének periódusa Hegel után hallatlanul kiélezi ezt a kérdést. Napirendre kerül a leleplező, kifejezetten harcosan realista, a mindennapokat e célok szolgálatában ábrázoló művészet. Nem véletlen tehát, hogy ez a fejlődés előtérbe állítja egy olyan művészet művészi tökéletességének kérdését, melynek tárgya és a tárgy feldolgozása elméletileg is túlmegy a szép mégoly szélesen értelmezett érvényességi körén is. Nem véletlen, hogy a művészi megjelenítés ebben a formában a rútat és ennek tartalmi és formális vonatkozásait állítja az esztétika vizsgálódásainak előterébe. Rosenkranz, a hegelianizmus úgynevezett centrumának filozófusa egyenesen „a rút esztétikájának" nevezi e témáról írt művét.

Másfelől viszont a hegeliánusok, mint valódi liberális megalkuvók, az esztétika területén sem vonják le a helyzet következményeit. Koruk kritikai realizmusának tendenciái (Balzac és Stendhal Franciaországban, Dickens Angliában, Georg Büchner és Heine Németországban) alig-alig találnak visszhangra rendszerükben. Ahol pedig alkalomszerűen mégis említést tesznek róluk, távol áll tőlük, hogy határozottan, fenntartás nélkül melléjük álljanak. Ahogyan később, az *1848*-as forradalomban a német liberalizmus „egyezséget" keres a forradalmilag megdöntendő Habsburg–Hohenzollern monarchiákkal, úgy a liberális esztétika a művészet korszakára érvényes eszmények meghaladását egyfajta senkinek sem ártó, „mértékletes" realizmus formájában képzeli el. Ennek a politikai-művészetpolitikai koncepciónak felel meg az esztétika új felépítése, mely a hegeli filozófia idealista korlátait idealista módra akarja áttörni, a régi szépségeszmény elvetését pedig – egy valódi liberális kompromisszummal – egyesíteni kívánja megőrzésével, konzerválásával.

Csernisevszkij polémiájának első számú tárgya, Vischer, aki ennek az irányzatnak kiemelkedő képviselője, ezt az átalakulást a szépség dialektikus felbomlásának, önálló mozzanatokra való széthullásának, ezek harcának és újbóli egyesülésének formájában képzelte el. A szépség dialektikája megteremti a vele és egymás-

sal is harcban álló fő mozzanatokat, a fenségest és komikust, melyek teljes kibontakozásuk logikája szerint új szintézist alkotnak: önmaguk helyre állított egységét, mint szépséget. Ezáltal a szép dialektikájából eltűnik a hegeli – természetesen idealisztikusan eltorzított – historizmus. A szép dialektikája Vischernél és társainál nem az emberiség (az eszme) történelmi fejlődésében bontakozik ki, hanem magában az eszmében, téren, időn, történelmen kívül, a vischeri szándék szerint: időtlen, „örök" formában. Ezzel kezdetét veszi az objektív idealizmus átalakulása egyfajta szubjektív idealizmussá; „a történelem vége"-koncepció meghaladási kísérlete az esztétikában az esztétikai historizmus felbomlásához vezet.

Az idealizmus elleni harcában Csernisevszkij minden erejével az alapvető kérdésre koncentrál: az esztétika elsőrendű tárgyának és tartalmának kérdése egybeesik nála – és helyesen – művészet és valóság kérdésével. Idéztük már kijelentését, mely szerint az idealizmus leszűkíti a művészet körét. Gondolatát így folytatja: „Ha elfogadjuk is, hogy a fenséges és a komikus a szépség mozzanatai, a műalkotások egész tömegével nem tudunk mit kezdeni tartalmuk következtében: nem illenek sem a szép, sem a fenséges, sem a komikus körébe." A továbbiakban az irodalom vonatkozásában nem véletlenül fejtegeti, milyen képtelenség ennek valódi tartalomgazdagságát a szép három mozzanatának szűk keretei közé szorítani: „Területük az élet és a természet egész területe. A költő nézetei az élet sokszínű jelenségeiről éppoly sokszínűek, mint a gondolkodó fogalmai ezekről az eltérő jelenségekről; de a gondolkodó sok mindent talál az életben a szépen, a fenségesen és a komikuson kívül. Nem minden bánat torkollik tragikumba. Nem minden öröm kecses vagy komikus. Hogy a költészet tartalmát a három ismert elem nem meríti ki, azt abból is láthatjuk, hogy alkotásai nem sorolhatók be a régi felosztás keretei közé . . . a művészet szférája nem korlátozódik kizárólag a szépre és úgynevezett mozzanataira, hanem mindent felölel, ami az embert a valóságból (a természetből és az életből) érdekli, nem mint tudóst, csak egyszerűen, mint embert. Minden, ami az életben általánosságban érdekes – ez a művészet tartalma. A szép, a tragikus, a komikus csupán egyes tagjai az elemek ezreinek, amelyektől az életbeli érdekesség ered,

és amelyek felsorolása egyet jelentene az ember szívét mozgató valamennyi érzés, törekvés felsorolásával." És joggal hivatkozik arra, hogy az irodalmi gyakorlat egyáltalában nem igazodik az idealista esztétika által előírt kategóriákhoz; „mert bár az esztétikában általában a tartalom más, szűkebb meghatározása terjedt el, ténylegesen, vagyis maguknál a festőknél és költőknél az általunk elfogadott nézet uralkodik; az irodalom és az élet örök tanúja ennek".

Csernisevszkij – ismételjük: alapjában helyesen – mutat rá itt az idealista esztétika általános hibájára, miszerint „ennek igazi oka a pontatlan megkülönböztetés a szép mint a művészet tárgya és mint szép forma között, ami egyébként valóban minden műalkotás kikerülhetetlen sajátossága". Kiemeli még ezen a helyen, hogy az idealista esztétika formaszépségről adott absztrakt megfogalmazásában, melyben ezt mint eszme és kép, tartalom és forma egységét határozzák meg, egyáltalán nem jellemzik a műalkotás tökéletességének különösségét. Amit az idealizmus állít a szépségről, az minden emberi tevékenységre igaz, ezen belül természetesen a művészire is, még ha eszme és kép egységét sokkal szűkebben értelmezzük is. „Csak a művészet formális oldalát határozza meg, de a legkevésbé sem vonatkozik tartalmára; csupán a kivitelezés *hogyanjáról,* nem pedig *tárgyáról* szól."

Az idealista esztétikával folytatott vitájában Csernisevszkijnek ebben is teljesen igaza van. Akkor is, amikor az idealisták tisztán formális formameghatározásának – mint láttuk – szemére veti, hogy semmi olyat nem tartalmaz, ami a művészi tevékenységet az egyéb emberi tevékenységektől megkülönböztetné. Ez a józan kritika – jogos polémiával – szó szerint érti a tökéletesség absztrakt fogalmát, és helyesen mutat rá arra, hogy amit az idealizmus felfújt pátosszal a művészet megkülönböztető jegyének tart, minden teleologikus emberi tevékenységre vonatkozik. Ezzel azonban a kérdés pozitív oldala: a művészi forma valódi általánossága nemhogy megválaszolva, de még felvetve sincs. Noha Csernisevszkij utal a „kép" jelentőségére, és helyesen emeli ki, hogy ez a valóság absztrakt jellegét tagadja, és benne a reprodukció konkrét lényegre irányultsága domborodik ki. Amikor azonban kísérletet tesz e gondolatok további konk-

retizálására, formafogalma nyomban a tartalomba csap át: ismét a művészet „szép" tárgyáról beszél, ugyancsak helyesen harcolva korának uralkodó polgári, konvencionális tematikájával; de még ez a helyes polémia sem hozhat megoldást. Mindenekelőtt azért nem, mert bár tartalom és forma dialektikájában, mely Hegelnél mint szüntelen egymásba átcsapás határozódik meg, valódi materialista ösztönnel a tartalom elsődlegességét hangsúlyozza; szerinte azonban a tartalom elsődlegessége már önmagában megszünteti a kölcsönhatást, melyben a tartalomnak kell az elsődleges szerepet vinnie, és ezáltal a dialektikus kölcsönhatás helyére az elsődlegesség egyoldalú, mechanikus meghatározottsága lép. Ezzel önmaga előtt zárja el az utat, melyet a marxizmus megtesz az esztétikai visszatükrözés dialektikus kiépítésében, ahol is a forma mindig egy különös, sajátos tartalom formájaként jelenik meg, a tartalom meghatározottságának hasonlóképpen individuális, különös jelleget adva. Csernisevszkijt nem érdeklik a tartalom formába való, dialektikus átcsapásának kérdései, kizárólag a formai mozzanatok tartalmi alapjait kutatja. Ezért is történhet meg, hogy ott, ahol a szép tartalom fogalmát éleslátóan elemzi, megelégszik a szép forma pusztán általános kritikájával; nem jut el azokig a kritikai következtetésekig, melyek saját helyes álláspontjából szükségszerűen következnének, hogy ti. miként az idealista esztétika túlhajtott szépségfogalmából konkrét – az élet meghatározott tényeinek megfelelő –, alárendelt fogalom lesz, úgy a szép forma is csupán a művészi tökéletesség egyik konkrét változata, mely csak különös tartalmak kifejezését szolgálja.

Ez Csernisevszkij módszertani kiindulópontja a szép mozzanatainak részletes bírálatában, melyre csak röviden térhetünk ki. Csernisevszkij ezen a ponton is következetes materialistaként harcol e mozzanatok tisztán formális, állítólagosan dialektikus összefüggése ellen. Az egyes mozzanatokat nem formális, a rendszerből adódó összefüggésükben vizsgálja, hanem mindenütt az élet azon tényeire vezeti vissza, melyeket tükröznek, és amelyek a szép, a fenséges, a komikus érzetét keltik bennünk, de elsőnek nem a művészet, hanem az élet területén. Azután bebizonyítja, hogy állítólagos dialektikus átcsapásuk egymásba ellent-

mond az élet tényeinek. Nem igaz például, hogy a komikus és a fenséges ilyen ellentétpárt alkotnának, noha Vischer „a fogalomfejlődés hegeli dialektikus módszerének érdekében a komikust egyedül a fenségessel állítja ellentétbe". Hiszen a „torz, rút komikum nem a fenségessel, hanem a széppel áll ellentétben". És így járja végig az egész vischeri konstrukció bonyolult, mesterséges láncolatát. Vischer szubjektív idealizmushoz közeledő, formális látszatdialektikájával szemben mindenütt azt hangsúlyozza, hogy az egyes esztétikai kategóriák tényleges tartalmát, összefüggését és érvényességi körét maga az élet tárja fel azokban – az ember társadalmi életében felbukkanó, a társadalom számára fontos – élményekben és szükségletekben, melyeket e kategóriák tükröznek. Mélyreható elemzéssel rombolja le Csernisevszkij az idealista esztétika hamis fogalmait a fenségesről is: bizonyítja a fogalom kiindulópontját képező, állítólagos élmények, a végtelenség érzése stb., konstruált kiagyaltságát, és e bonyolult, irreális elképzelések helyébe a való élet alapvető, mindennapi élményét és fogalmát helyezi: a nagyságét. „Hozzá kell tennünk – írja –, hogy sokkal egyszerűbb, találóbb és jobb lenne a »fenséges« szó helyett nagyságot mondani. Julius Caesar, Marius nem »fenséges«, hanem »nagy« jellemek. Az erkölcsi fenségesség csak a nagyság különös formája."

Ezzel Csernisevszkij leszámol az esztétikai kategóriák hamis idealista rangsorolásával, az idealista esztétika látszatdialektikájának konstrukciójával, mely ezeket a kategóriákat mesterségesen egymásból vezette le ... „Világos továbbá, hogy a szép és a fenséges helyesnek tűnő meghatározásai lerombolják a két fogalom közvetlen alárendeltségi viszonyát: »a szép eszme és kép egyensúlyi állapota«, »a fenséges az eszme túlsúlya a kép fölött«. Valójában azt kellene mondanunk, ha a meghatározásokat: »a szép maga az élet«, »a fenséges az, ami sokkal nagyobb, mint minden közeli, vagy hasonló«, elfogadjuk, hogy a szép és a fenséges két teljesen különböző fogalom, melyek nem egymásnak, hanem egy általános – az esztétikától távol eső – fogalomnak vannak alárendelve: nevezetesen az »érdekes« fogalmának." Érdekesnek nevezi Csernisevszkij azt, ami az embert mint társadalmi lényt joggal érdekli.

E bíráló megjegyzések sokkal többet jelentenek a hamis, hegelianus nézetek egyszerű kiigazításánál. Csernisevszkij az esztétika döntő alapkérdéseire nyúl vissza, az esztétika viszonyára az emberhez, a társadalomhoz. Ezen a ponton ismét közelebb áll az esztétika felépítmény-jellegének felismeréséhez, mint bármely más Marx előtti gondolkodó, anélkül azonban, hogy – az antropológiai módszertől akadályoztatva – egyértelműen eljuthatna ehhez. Csernisevszkij gondolatmenete kimutatja az idealista esztétika hamis szubjektivizmusát és ugyanakkor hamis objektivizmusát is; az esztétikai jelenségek valódi objektivitását állítja előtérbe, és ami ettől elválaszthatatlan, valódi összefüggésüket az ember (társadalmi) tevékenységével, illetve szükségleteivel. E gondolatmenet illusztrálására, a kérdés fontossága miatt egy hosszabb idézetet ismertetünk: „A nézőpont megváltozásának következtében a fenséges, a széphez hasonlóan, önállóbb, az eddiginél mégis erősebb, az emberhez közel álló jelenségnek tűnik. Emellett a fenséges lényegéről alkotott nézeteink elismerik annak tényleges realitását, míg rendszerint ezt úgy szokás érteni, hogy a fenséges a valóságban csak annak *tűnik,* mert fantáziánk beavatkozása a fenséges tárgy, illetve jelenség terjedelmét és erejét határtalanul kiszélesíti. És valóban, ha a fenséges lényege a végtelen, úgy az érzelmeink és értelmünk által hozzáférhető világban magasztosság nem létezik.

Ha azonban elfogadott definícióink a szépnek és a fenségesnek függetlenséget kölcsönöznek a fantáziával szemben, akkor ez a definíció másfelől előtérbe helyezi az emberhez való viszonyt általában, és a viszonyt azokról a dolgokról és jelenségekről alkotott nézeteihez, melyeket szépnek és fenségesnek talál: szép az, amiben *mi* az életet látjuk, ahogyan *mi* az életet értjük és kívánjuk, ahogyan örömet okoz *nekünk.* Fenséges az, ami sokkal nagyobb mindennél, amivel *mi* hasonlítjuk össze. A szokásos hegeli meghatározásokból ezzel szemben az a különös ellentmondás adódik, hogy: a szép és a nagy képzetét emberek teremtik, az ember dolgokról alkotott nézetei vetítődnek bennük a valóságra, mégsem állnak semmilyen kapcsolatban az ember fogalmaival, dolgokról alkotott szemléletével.

Láthattuk tehát, milyen döntő jelentőségű, az esztétika va-

lamennyi kérdését új megvilágításba helyező volt az az út, melyet Csernisevszkij járt, amikor az idealista esztétikát materialista módon talpra állította. Természetszerűleg azokat a mozzanatokat emeltük ki ebből a folyamatból, melyek a régi lerombolását és az új felépítését célozták. Eltekintettünk azoktól a részektől, melyekben Csernisevszkij rámutat a hegeli esztétika egyes kérdéseinek helyes megoldására, illetve megoldási kísérleteire, melyek a materialista esztétika számára megfelelő kritikai feldolgozás után örökségül szolgálhattak. Akik áttanulmányozzák esztétikai írásait, megtalálhatják ezeket a fejtegetéseket, és elmélyedhetnek benne. Csak azért hívom fel itt erre a figyelmet, hogy láthassuk Csernisevszkij előrelépését ebben a vonatkozásban Feuerbachhal szemben. Míg Feuerbach a hegeli filozófiát tulajdonképpen minden tekintetben elvetette, vagyis az idealista rendszerrel együtt a dialektikus módszert is, addig Csernisevszkij arra törekszik, amit a marxizmus valósított meg: maradéktalanul megsemmisíteni valamennyi idealista filozófiát, ugyanakkor azonban a filozófia és esztétika továbbfejlődése érdekében hasznát venni mindazoknak a kérdésfeltevéseknek, eredményeknek, sőt helyes sejtéseknek is, melyeket a dialektikus módszer – idealista jellege ellenére – magában hord. Persze Csernisevszkij ezen a téren sem juthatott el a helyes próbálkozások éleslátó méltatásának és a kíméletlen kritikának ahhoz a szintéziséhez, melyet a marxizmus klasszikusai valósítottak meg.

Csernisevszkij, valamint kora idealista esztétikusainak ellentéte ennek ellenére sem szorítkozott az elméleti esztétika többékevésbé elvont kérdéseire; többet jelent, mint pártos kiállást a materializmus mellett, az idealizmussal szemben. Mint minden esztétikának, az övének is megvannak a maga művészetpolitikai, irodalompolitikai célkitűzései, melyek nála is közvetlen kapcsolatban állnak az ismeretelmélet és a módszer összes kérdéseivel. Láttuk: Hegel esztétikája ebben a vonatkozásban a „művészi korszak" esztétikai lezárása és visszatekintő összefoglalás e kor alkonyának rezignált álláspontjáról; a baloldal és a centrum hegeliánusai ezzel szemben arra törekedtek (erről is szó volt már), hogy „a művészi korszak" egyoldalú elméletének elutasításával egyfajta mértéktartó realizmus esztétikai megalapozását kapcsol-

ják össze. (Uhland és Mörike képviselték azt a költői és irodalmi típust, melynek alkotói módszere leginkább megfelel pl. a vischeri esztétika elméleti célkitűzéseinek.)

Csernisevszkij esztétikája ugyancsak elméleti megfelelője egy jelentős irodalmi fordulatnak: Belinszkij életművének folytatása, mely éles határvonalat húzott az orosz irodalom letűnőben levő puskini korszaka és az akkoriban felvirágzó gogoli korszak között. Tisztán filozófiai szempontból sem érthetjük meg helyesen Csernisevszkij esztétikáját, ha nem fordítunk különös figyelmet ebben az összefüggésben a kritikai realizmus kibontakoztatásáért folytatott harcára. Idealizmust támadó alapgondolata a természet, az objektív valóság esztétikai fölénye a művészettel szemben, mint az esztétika alapkérdése, maga is e harc eszmei megalapozását szolgálta. Csernisevszkij nem is tagadta ezt az összefüggést. Közvetlenül e témát érintő fejtegetéseinek elején, ahol a szépet azonosítja az élettel, hangsúlyozza ezt az összefüggést: „Arról beszélek, ami lényege szerint szép, és nemcsak azért, mert a művészet szépnek ábrázolta; a szép dolgokról és jelenségekről, nem pedig szép ábrázolásukról a műalkotásokban: egy műalkotás, mely művészi kvalitásainál fogva esztétikai élvezetet nyújt, az ábrázolt lényegen keresztül komorságot, sőt ellenszenvet is ébreszthet. Példa erre Lermontov számos költeménye és Gogol csaknem valamennyi műve." Csernisevszkij harca Vischer és hegelianus társai ellen tehát – a nagy forradalmár irodalmi munkásságának egészéhez hasonlóan – az esztétika legáltalánosabb kérdéseitől kezdődően, egészen a napi irodalomba való kritikai beleszólásig, a forradalmi demokrácia harca a megalkuvó liberalizmus ellen.

3.

Eddigi fejtegetéseinkben Csernisevszkij esztétikájának legáltalánosabb körvonalait igyekeztünk vázolni. Ez a tárgyalási mód szükségképp előírta, hogy a részletek beható taglalásától tartózkodjunk. Ha most – befejezésül – Csernisevszkij esztétikájának egy különleges problémájára térünk rá, a tragédiáéra, akkor ezt

egyrészt azért tesszük, mert ez a marxisták között is az egyik legvitatottabb pontja Csernisevszkij egész esztétikájának, másrészt, mert azt hisszük, hogy ennek a kérdésnek a részletesebb elemzése az eddigieknél jobban fogja megvilágítani Csernisevszkij forradalmi nagyságát az esztétika területén is, azt, hogy ő a marxizmus legjelentősebb előfutárja, persze együtt azzal a megállapítással, hogy csak előfutárja, hogy nem egy döntő kérdésben, amelyekre általánosságban már utaltunk, nem volt képes eljutni annak dialektikus materialista felfogásához.

Ha Csernisevszkij állásfoglalását a tragédiához teljesen meg akarjuk érteni, szükséges látni, hogyan állott ez a probléma az ő irodalmi fellépésének idején. Hegel kísérletet tett arra, hogy a tragédiát mint a társadalmi-történelmi folyamat objektív jelenségét fogja fel, és annak művészi formáját ez eszmei tartalom kifejezéseként értékelje. Ilyen értelemben elemzi Szophoklész *Antigoné*-ját már *A szellem fenomenológiájá*-ban, mint a világszellem fejlődésének egyik fontos szakaszát: az antik tragédia és komédia e mű szerint a görög vallás belső, dialektikus felbomlásának megjelenési formái. Hegel esztétikájában is ilyen nézőpontról vizsgálja a görög és shakespeare-i tragédiát. Általában, anélkül hogy itt elmélyedhetnénk a részletekben, úgy lehetne Hegel tragédiafelfogását meghatározni: a világtörténelem szakadatlanul felfelé ívelő vonalat mutat, az út maga azonban ellentmondásos, egyének és nemzetek tragikus konfliktusai, sőt tragikus elpusztulásai jelzik ennek az útnak szakaszait, állomásait, fordulópontjait. Goethe *Faust*-ja talán a legtökéletesebb kifejezése ennek az életérzésnek, mely szerint az egész emberi nem sorsa nem-tragikus, ez a nem-tragikus egész azonban a tragédiák láncolatából áll össze.

A hegeli iskola felbomlása itt is liberális elvizenyősítéssel jár együtt. Vischerből már hiányzik a Hegel és Goethe végső fokon optimista történelmi perspektívája. A liberális tehetetlenségi érzés mögött a történelem akkor forradalom felé vezető menetével szemben az a kettősség rejlik, hogy a német liberális burzsoázia tudatában van a régi Németország gyökeres átalakulása szükségszerűségének, ami nélkül lehetetlen a kapitalista termelés igazi kibontakoztatása, ugyanakkor azonban félelmének fő

tárgya: az alapok ilyen felforgatásával szükségképpen együtt járó forradalom. Vischer tragédiaelmélete ennek a kompromisszumos kétlelkűségnek elméleti kifejezése. Nem véletlen, hogy magyarázó példái közt a forradalom igen nagy szerepet játszik. Így esztétikájában a következőket írja a tragikus konfliktusról: „De tévedés, ha az új felé való törekvés, a forradalom hősét elpusztulásában mint ártatlant siratják; a fennállónak is megvan a maga jogossága. Az igazság középen van." Ez a „közép", ez a mindkét tendencia igazságának elismerése Vischernél átalakul a tehetetlenség dicsőítésévé. Uhlandról írott cikkében elbeszéli a 48–49-es német parlament tragikomikus végének történetét, melyet ő tisztán tragikusnak, sőt a tragikusság paradigmájának tekint. Elmondja, hogy a frankfurti parlament megmaradt, az ellenforradalom elől hátráló része Stuttgartba menekült; ott kísérletet tett további ülésezésre, a kormány azonban megtiltotta. Most már Vischer így írja le az itt adódó – szerinte – tragikus helyzetet és konfliktust: *„Ha a miniszterek tragikus konfliktusban állottak, úgy a tényállás nem volt kevésbé tragikus a másik fél részére sem:* a parlament tagjai, ha nem akartak gyáváknak látszani, éppoly kevéssé hátrálhattak, mint ahogy a miniszterek semmiképpen sem lehettek határozatlanok és tétlenek. A magam részéről bevallom, hogy ha magamat két személyre választhattam volna szét, ha a képviselők menetében haladtam volna, és ugyanakkor miniszter lettem volna, magam ellen, mint a menet tagja ellen, mozgósítottam volna a katonaságot." Itt igazán mint önparódia jelentkezik a liberális esztétika tragikus „objektivizmusa"; de ha ezen a helyen még a gyáva tehetetlenség, az ellenforradalom „tragikus szükségszerűsége" és annak „megértése" a vezető motívum, úgy ez számos helyen átcsap a nyíltan kifejezésre jutó ellenforradalomba. Így Vischer esztétikájának egyik paragrafusában XVI. Lajos tragikus helyzetét elemzi, mégpedig ekképpen: a király félt attól, hogy úgy jár, mint I. Károly Angliában, akit azon vád alapján, hogy népének vérét ontotta, kivégeztek: „Tudja, nincs bátorsága ahhoz, hogy idejekorán néhány gazfickó vérét ontassa, azért kell hogy számtalan híve ontsa vérét... Végül az ő parancsa nélkül folyik a nép vére a Tuileriák megrohamozásánál, míg ha erre egy félórával előbb rászánta volna

magát, meg lett volna mentve . . .” Látjuk: a liberális tragédiafelfogás szerint XVI. Lajos „tragikuma” abban áll, hogy nem mert idejekorán a párizsi nép közé lövetni, nem merte nyílt terrorral leverni a forradalmat. Itt már egészen világosan áll előttünk a vischeri tragédiaelmélet politikai arculata.

A negyvennyolcas forradalomban ez a politikai cselekvés formájában is megnyilvánult, nemcsak a liberális burzsoázia és értelmiség általános magatartásában. A hegeliánusok tragikumelmélete aktív szerephez jutott, amikor a frankfurti parlamentben a lengyel kérdést tárgyalták, amikor a keletkező német demokrácia viszonyát kellett Lengyelország felosztásához, a lengyel népnek a németek által való leigázásához meghatározni. A szélső baloldalhoz tartozó, a hegelianizmus befolyása alatt álló, akkor ismert német költő, Wilhelm Jordan, e vitában abban az értelemben szólalt fel, hogy a lengyel nép sorsa „tragikus”; ezzel a „tragédiával” mindenki együtt érez, de azt a vasszükségszerűséget, mely a tragikus hős bukását okozta, mely sorsát tragédiává teszi, emberi erővel megváltoztatni nem lehet, sőt nem is szabad. Marx, aki a Neue Rheinische Zeitungban folytatólagos kommentárral kísérte a lengyel vitát, metsző iróniával gúnyolja ki a magát fenségesen tragikusnak kendőző liberális nyárspolgárt. (Mellesleg: Marx itt a hegeliánus Rosenkranzot is említi, mint Jordan forrását.) És Wilhelm Jordan üres frázisaival magát a történelmi valóságot állítja szembe: a nemesi demokrácia elmaradottsága és felbomlása, a főnemesség az idegen hódítókkal okozták Lengyelország eme tragédiáját. Ezt a tragédiát, a nemesi demokrácia összeomlását, csakugyan nem lehetett visszacsinálni. Ámde Lengyelországban új „hős” lépett fel, a robusztus nép, amelynek láttán a Jordan-féle liberális literátoroknak lúdbőrzik a hátuk, és ennek a hősnek, a paraszti demokráciának majdani győzelme biztos.

Konkrétabban részletezzük a hegeliánusok tragédiaelméletének eszmei és politikai tartalmát, mint ahogy azt maga Csernisevszkij tette, hogy a mai olvasó számára egészen világos legyen, milyen mélyen és tökéletesen az ő oldalán van az igazság, amikor hol komoly érvekkel, hol metsző iróniával harcol a Vischer-féle tragikumfelfogás ellen. Akár a tragikus szükségszerű-

séget, akár a tragikus bűnt, akár a sorsot bírálja: mindig a forradalmi demokrácia haladó álláspontját szegezi szembe a nyíltan vagy leplezetten reakciós burzsoá liberalizmussal. A liberális esztétika, akár hamis szabadságfogalommal dolgozik, és minden tragikus elbukást erőltetett, körmönfont magyarázatok segítségével a tragikus bűnre vezet vissza, akár a szükségszerűség fogalmát misztifikálja „sorssá", mindenképpen gyáva defetizmust fejez ki a történelem menetével, az emberiség fejlődésével szemben, mindenképpen elárulja a forradalomtól, a tömegektől való rettegését, mint világnézetének fő mozgató erejét.

Ha ilyenképpen teljesen igazat kell adni Csernisevszkijnek a vischeri, a hegeliánus tragikumfelfogás elleni polémiájában, úgy ez nem jelenti, hogy minden okfejtése, minden következtetése ma is – a marxizmus–leninizmus korszakában – megállja a helyét, hogy nem avult el Csernisevszkij módszerével, az antropológiai módszerrel együtt. Legvilágosabban látható ez azokban a fejtegetéseiben, amelyeket a sorsfogalom bírálatának szentel. Nem kétséges, hogy igaza van, ha azt magyarázza: ez a fogalom teljes mértékben összeférhetetlen a modern tudományos világnézettel. Ha a hegeliánus esztétika bevezeti a sorsfogalmat tragédiaelméletébe, úgy az összeegyeztethetetlent csak szofisztikusan tudja egy nevezőre hozni. Elavult azonban Csernisevszkij gondolatmenete, amikor ennek a gondolatnak elterjedését a félvad ember mitológiájának újrafelélesztésével indokolja. Mindenekelőtt felvethető az a kérdés: miért éppen a XIX. század újította fel ezt a rég feledésbe merült felfogást? Hiszen a XVII–XVIII. század felvilágosodása nem ismerte el – hogyan lehet, hogy ilyen vezető szerephez jut a XIX. század derekán?

Erre a kérdésre csak a marxizmus tudott kielégítő választ adni. Lenin, amikor a vallás befolyásáról az imperialista kor tömegeiben (még munkástömegeiben is) írt, kiemeli, hogy a vallás mai legmélyebb gyökere: a kapitalizmus. A tőke vakon ható ereje, mely az emberek számára érthetetlenül nyomorba, pusztulásba, züllésbe taszítást jelent: ebben rejlik a mai vallásosság eredete. Amit Lenin itt a vallásról kifejt, pontosan illik a XIX. század világnézeteiben nagy szerepet játszó sorselgondolásra is, azzal a hozzátétellel, hogy a sorsban való hit inkább a polgári és

kispolgári értelmiségre jellemző, mint a dolgozó tömegekre. De az alapvető itt is a kapitalizmus hatása az életvitel elvi bizonytalanságára, az egyén szempontjából kiszámíthatatlan véletlenek alávetettségére. Nem véletlen, hogy a XIX. század elején válik irodalmi divattá az úgynevezett sorstragédia, ha ennek durva miszticizmusát a vezető irodalom és esztétika nem is fogadja el fenntartás nélkül, „kifinomodottabb" formában az ilyenfajta sorskoncepció nemcsak Vischernél és a hegeliánusoknál uralkodik, hanem – különböző megjelenési módokon – fokozódó mértékben a későbbi polgári irodalomban és kritikában is, és vezető irányzat napjainkban is. Csernisevszkijt antropológiai módszere akadályozta meg, hogy a főkérdésben helyes polémiáját társadalmi-történelmi indokolással a megfelelő módon alapozza meg. Világos azonban, hogy az indokolás ilyen antropológiai, nem igazán historikus jellege aztán visszahat a polémia tárgyának magának a meghatározására is.

Ez a módszertani kérdés még erősebben csap át tartalmi-esztétikai kérdésbe magának a tragédiának tárgyalásánál. Itt is, mint egész esztétikájában, Csernisevszkij nem éri be az idealisták helytelen érveléseinek és megállapításainak megsemmisítő erejű bírálatával, hanem azon van, hogy helytelen meghatározásaikkal helyeseket szegezzen szembe, hogy mindenütt konkrétan talpra állítsa a feje tetején járó idealista esztétikát. Míg azonban ott, ahol az élet, a valóság jelenségeinek új esztétikai magyarázatát adja (szép, fenséges stb.), mély, messze a jövőbe mutató, az esztétika számára alapvető jelentőségű eredményekhez jut, e kérdésben, ahol a művészi forma problémája erősen az előtérbe kerül, sokkal jobban ütköznek ki antropológiai módszerének áthághatatlan korlátai. Csernisevszkij ugyan, miután sokoldalúan, az élet számos helyesen felfogott tényére hivatkozva, kritikailag ízekre tépte Vischer hamis, idealista tragédiaelméletét, a maga részéről a következő új megállapítással lép fel: „Azt mondják nekünk, a tisztán véletlen elbukás a tragédiában értelmetlen – lehet, hogy ez így van a megírt tragédiákban; a valóságban nincs így. A költészetben az író kötelességének tartja, hogy a megoldást magából a bonyodalomból vezesse le; az életben a megoldás gyakran teljesen véletlenszerű, s a tragikus sors

teljesen véletlen lehet, anélkül hogy elvesztené tragikusságát. Egyetértünk azzal, hogy Macbeth és Lady Macbeth sorsa szükségszerű módon helyzetükből és tetteikből adódik. De vajon nem tragikus-e Gusztáv Adolf sorsa, akit pusztulása egész véletlenül ért a lützeni csatában diadalmai és győzelmei útján? Ez a meghatározás: a tragikum, a szörnyű az emberi életben, azt hiszem, tökéletes teljességgel határozza meg az élet és művészet tragikumát. Igaz, hogy a művészet legtöbb alkotása feljogosít a következő kiegészítésre: »A szörnyűség, mely az embert éri, többékevésbé elháríthatatlan«; de először is kérdés, hogy helyesen jár el a művészet, amikor a szörnyűt szinte mindig múlhatatlanul szükségszerűnek állítja be, míg magában a valóságban legtöbb esetben elkerülhető, tisztán véletlenszerű. Másodszor úgy látszik, a művészet minden nagy alkotásában csak megszokásból keressük a körülmények szükségszerű egymásba kapcsolódását, »a tett szükségszerű kibontakoztatását magának a tettnek lényegéből«, nem egészen jogosan találunk »szükségszerűséget a dolgok menetében«, és ott is, ahol egyáltalában nincs, például a shakespeare-i tragédiák legnagyobb részében."

Világos, hogy Csernisevszkij itt félreismeri a tragédia irodalmi formáját. (A későbbiekben látni fogjuk, hogy Csernisevszkij gondolatmeneteiben, még akkor is, ha kora, osztálya és ennélfogva filozófiai módszere korlátaiba ütközik, mindig vannak a jövő fejlődés szempontjából felette termékeny sejtések. Ebben a gondolatsorban azonban, eltekintve az irodalmi forma kérdéseitől, az élettények értékelésében is benne foglaltatnak Csernisevszkij világnézetének bizonyos korlátai, amelyek, noha itt szerintünk téves eredményekhez vezetnek, a legszorosabban összefüggnek forradalmár voltának nagy és pozitív oldalaival.) Ha Csernisevszkij itt nagy határozottan kiemeli, hogy a szörnyű (vagyis a tragikus) az életben „teljesen véletlen lehet, anélkül hogy elvesztené tragikusságát", és ennek bizonyságául Gusztáv Adolf sorsára hivatkozik, akkor az osztálytársadalmak történetének egy igen fontos tényére hívja fel a figyelmet, mégpedig éppen forradalmi demokrata szempontból, indokolt és heves ellenkezésben a liberális hegeliánusok tragikumfelfogásával. Előbb hozott idézetsorunk, azt hisszük, világossá tette az olvasó előtt

ez elmélet osztálytartalmát. A fennálló (vagyis a hűbéri abszolutisztikus) rendszer „jogosságáról" van itt szó, arról, hogy minden forradalmi törekvés, mely a „fennálló" ellen fellép, „tragikus bűnt" követ el, és ennélfogva joggal, szükségszerűen pusztul el; persze pusztulása aztán létrehoz bizonyos változást magában a fennállóban is: liberális reformokat. Vagyis a hegeliánusok tragikumelmélete, a benne foglalt „szükségszerűség", „bűn" stb. arra való, hogy egyfelől igazolja az osztálytársadalom minden szörnyűségét, mint kozmikus szükségszerűt. Csernisevszkij nagyon helyesen tiltakozik azellen, hogy a hegeliánusok a természetet és a társadalmat metafizikailag közös nevezőre akarják hozni, hogy ezzel kozmikus hátteret adjanak opportunizmusuknak; a valóságos természet teljesen közönyös az ember törekvéseivel szemben. Másfelől ez az elmélet minden forradalmi fellépés hiábavalóságát törekszik bebizonyítani. Ha tehát Csernisevszkij az efféle kiagyalt konstrukciókkal egyszerűen a szörnyűt állítja szembe, mint a tragikusság lényegét, úgy ez forradalmi harcra való felhívást jelent mind e szörnyűség ellen, nyilvánuljon meg az akár az emberekkel szemben közönyös természetben, akár az emberek társadalmi együttélésében.

Csernisevszkij itt nem mondja ki – bár fejtegetéseinek értelméből nagyon világosan napfényre jut –, hogy a tragikusság általa megfogalmazott új elmélete lényegében a tragikusság tagadását foglalja magában, legalábbis mint az emberek társadalmi életének szükségszerű, leküzdhetetlen tényét. Későbbi fejlődése folyamán azonban egészen félreérthetetlenül kifejtette ebbeli állásfoglalását, nevezetesen *Mit tegyünk?* című regényében, amelynek egyik legfontosabb eszmei tartalma éppen abban csúcsosodik ki, hogy az életnek olyan bonyodalmai, amelyek a polgári felfogás értelmében múlhatatlanul tragikus összeütközésekhez, tragédiákhoz vezetnének, az „értelmes egoizmus" elveinek megvalósítása alapján emberileg – vagyis nem tragikusan – oldhatók meg. (E regényről írt tanulmányomban részletesen beszéltem e felfogás történelmi előzményeiről, erkölcsi és esztétikai következményeiről.) Itt talán elég összefoglalóan rámutatni az állásfoglalás belső kapcsolatára a felvilágosodás forradalmi elveivel. Lenin éppen a Csernisevszkij örökségének tárgyalása alkalmával így jel-

lemzi az alapvető világfelfogást: „A felvilágosító hisz az adott társadalmi fejlődésben, mivel nem veszi észre az ennek lényegéhez tartozó ellentmondásokat." És e meghatározást megelőzően élesen hangsúlyozza Csernisevszkij felfogásának forradalmi voltát. „A hatvanas években, amelyekből az örökség származik, sziklaszilárdan hittek az adott társadalmi fejlődés haladó voltában, olthatatlan gyűlölettel teljesen és kizárólag a múlt csökevényei ellen fordultak, meg voltak győződve arról, hogy csak ezeket a csökevényeket kell irmagostul kiirtani, és a dolgok úgy mennek majd, hogy jobban nem is mehetnének..."

E forradalmi felvilágosodás nevében Csernisevszkij regényében nyíltan szembeszáll a tragédiával; disszertációjának fejtegetései azért nem világosak és következetesek, mert itt ezt a tagadást mint a tragikusság új elméletét tárja elénk. Hogy azonban ebből az elméletből, ha minden konzekvenciáját levonjuk, a tragédia tagadása következik, világosan mutatják a körülötte lezajlott viták. Plehanov helytelennek tekintette Csernisevszkij tragédiaelméletét (érvelésére később majd visszatérünk), Lunacsarszkij ellenben vele szemben védelmébe vette Csernisevszkijt. Érvelésében érdekes, hogy a természet erőivel szemben megnyilvánuló gyengeségünket – melynek okát Lunacsarszkij az osztálytársadalomban, a kapitalizmusban látja – és abból következő elbukásainkat szintén tragikusnak tekinti. Az így létrejövő tragikusság (szörnyűség) azonban megszűnik a kapitalista társadalom megdöntésével. Lunacsarszkij itt Marx felfogására hivatkozik a vallás eltűnéséről az osztálytársadalom megszűnése után. „Mikor az ember – írja – legyőzte a természetet, akkor nem lesz szükség többé vallásra, akkor a tragikusság érzése a mi létezésünkből is kivész."

Véleményünk szerint Lunacsarszkijnak e párhuzamban vallás és tragédia között nem volt joga Marxra hivatkozni. Marx ugyanabban az írásban *(Adalékok a hegeli jogfilozófia bírálatához. Bevezetés)*, amelyben a legélesebben foglalt állást a vallás ellen, amely tartalmazza híressé vált mondását arról, hogy a vallás a nép ópiuma, a tragédiát mint valóságos történeti tényt kezeli, egyáltalán nem párhuzamban a vallással. A tragédia ilyen elismerése mind az életben, mind az irodalomban – Marx egész

életén át lelkesedett Aiszkhülosz és Shakespeare tragédiáiért, sőt az öregedő Engels melegen érdeklődött Ibsen iránt –, végigvonul Marx és Engels egész működésén. Ők a régi esztétika tragédiaelméletét nem egyszerűen elvetették, hanem azt is, mint minden ideológiai örökséget, a materialista dialektika segítségével talpra állították. Ennek egyik döntő mozzanata a tragédia konkrét történelmi felfogása és magyarázata mind az életben, mind az irodalomban. Ez teljesen nyilvánvaló már Marx előbb idézett fiatalkori művében is, de teljes plasztikussággal domborodik ki a marxizmus megalapítóinak beható levélbeli vitájában Lassalle-lal, annak *Franz von Sickingen* című tragédiájával kapcsolatban.

Ez a materialista talpraállítás egyszerre ad új, valósághű magyarázatot az eddigi tragédiairodalom nagy alkotásairól (Vö. Engels elemzését az *Oreszteiá*-ról) és új célkitűzéseket a dráma fejlődése számára. Így Marx és Engels Lassalle-lal vitatkozva rámutat a korán jött forradalmár tragédiájára, kiemelvén, hogy a német parasztháború történetében nem a reakciós lovag, Sikkingen, hanem a plebejus forradalom vezére, Thomas Münzer az igazi tragikus alak. Itt egészen más, a társadalmi-történelmi kérdések teljességét magába foglaló szembenállás van a hegeli idealizmus tragédiafelfogásával szemben, mint a helytelen elmélettel együtt magát a tragédiát is elvető Csernisevszkijnél.

Mert Marx és Engels, noha ők természetszerűleg sohasem írtak rendszeres dramaturgiát, nagyon világosan feltárták az igazi tragédia döntő mozzanatait, és ezekkel együtt a tragédia valóságos társadalmi funkcióját. Kiemelték a konfliktus elhatározó szerepét, mely nélkül nincs sem tragédia, sem dráma. De Marx rámutat arra is, hogy valamely valóságos társadalmi konfliktus tragikus vagy komikus voltát nem holmi formális ismérvek, még kevésbé a szubjektív költői fantázia teremti meg, hanem az is a konkrét társadalmi-történeti helyzet eredménye, mikor és hol nyilvánul meg valamely meghatározott konfliktus tragikus, illetve komikus formák közt. A tragédia dialektikus materialista konkretizálása Marxnál és Engelsnél azonban túlmegy a konfliktus ilyen központba helyezésén. Marx és Engels világosan látják azokat a lelki, erkölcsi, társadalmi mozzanatokat is,

amelyek a konfliktusok közül csak néhányat emelnek a tragédia magaslatára. Ilyen elsősorban a konfliktusba került ember (emberek, osztály) helytállása és azzal a legszorosabb összefüggésben a konfliktus drámai, tragikus menetéből kivilágló társadalmi tanúság; az a kritika és önkritika, melyet a konfliktus és annak tragikus megoldása a forradalmi osztályban, a haladás táborában kivált. Nem véletlen, hogy Marx és Engels a negyvennyolcas német forradalom bírálatát nemegyszer összekapcsolták Thomas Münzer tragikus sorsának elemzésével. Nem véletlen, hogy Marx, amikor Kugelmannhoz írott levelében a Párizsi Kommün körülményeiről és előrelátható tragikus kilátásairól beszél, szintén ezeket a mozzanatokat: a társadalmi konfliktust, a helytállást, a tragikus elbukás társadalmilag tisztító (forradalmasító) hatását emeli ki. Az 1871. április 17-én kelt levél számunkra fontos passzusa így szól: „A döntően kedvezőtlen véletlen ezúttal semmiképpen sem a francia társadalom általános feltételeiben keresendő, hanem abban, hogy a poroszok Franciaországban vannak, és közvetlenül Párizs előtt állnak. Ezt a párizsiak nagyon jól tudták, de tudta a versailles-i polgári csőcselék is. Éppen ezért állították a párizsiakat az elé a választás elé, hogy vegyék fel a harcot, vagy harc nélkül bukjanak el. A munkásosztály demoralizálódása az utóbbi esetben sokkal nagyobb szerencsétlenség lett volna, mint tetszőleges számú vezető elpusztulása. A munkásosztály harca a tőkésosztállyal és annak államával a párizsi küzdelem által új korszakba lépett." Az új szakaszt éppen a párizsi munkásság tragikus konfliktusa, a munkásság hősi helytállása e tragikus konfliktusban robbantotta ki.

Itt is láthatjuk, mennyivel radikálisabban számolhatja fel a marxizmus Hegel követőinek liberális opportunizmusát, a tragédián gyakorolt idealista eltorzításaikat, mint ahogy az a forradalmi demokrata Csernisevszkij antropológiai módszere számára lehetséges volt. Ismételjük: Csernisevszkij nagyon világosan látta, és helyes forradalmi pátosszal utasította el ezeket az esztétikailag és politikailag egyaránt reakciós következtetéseket. Ámde a tragédia helyes fogalmát materialista módon megragadni, és helyes megállapításból konkrét forradalmi következtetéseket levonni csak a marxizmus volt képes; Csernisevszkij az idea-

lista felfogás helytelenségeinek elutasításával együtt magát a tragédiát is elvetette. Hogy pedig Engels Münzer-felfogása menynyire alapvető mind a tragédia marxista felfogása, mind az osztályharcok bizonyos döntő fordulatainak forradalmi értékelése szempontjából, mutatja Leninnek Martinov ellen 1905 elején írt cikke *(A szociáldemokrácia és az ideiglenes forradalmi kormány)*. Martinov bőven idézgeti Engelsnek Münzerről szóló fejtegetéseit, és igazi értelmüket elcsavarva, ahhoz a következtetéshez jut el, hogy a készülő demokratikus forradalomban a munkáspártnak nem szabad a forradalmi kormányban részt vennie, és ezáltal a proletariátus és parasztság demokratikus diktatúráját győzelemre segítenie, ha nem akarja megismételni a Münzer-tragédiát. Lenin mindenekelőtt kimutatja, hogy az 1905-ös orosz munkáspárt helyzete a forradalomban és abból adódó feladatai egyáltalában nem azonosak azzal a konfliktussal, melyet Engels Thomas Münzernél kimutat. De ezzel Lenin nem zárkózott el attól, hogy szembenézzen a konfliktus, sőt, az elbukás veszélyével. „Az okos Martinov – írja – sehogy sem képes megérteni, hogy *ez* a pusztulás, a proletariátus vezetőjének pusztulása, a proletárok ezreinek pusztulása a valóban demokratikus köztársaságért vívott harcban, jóllehet fizikai pusztulás, nemcsak nem jelent politikai pusztulást, hanem ellenkezőleg, a proletariátus nagyszerű politikai vívmánya, a proletár hegemónia nagyszerű érvényesítése a szabadságért vívott harcban."

Nem kétséges, hogy Csernisevszkij felfogása a tragédia kérdésében messze elmaradt a Marxé és a Leniné mögött. De az sem kétséges, hogy akik az ő tragédiaelméletét nem innen bírálták, hanem a tragédia valamely „általános" esztétikai vagy filozófiai elméletének szempontjából, szükségképpen messze elmaradtak az ő forradalmisága mögött. Így még Plehanov is, aki nem fogadja el a Csernisevszkij-féle szörnyűt, mint a tragikus meghatározását, azonban a következő definíciót állítja vele szembe: „Egyáltalában az igazán tragikus abból a konfliktusból ered, mely az egyén szükségképpen korlátozott és többé-kevésbé egyoldalú, tudatos törekvései és a történeti mozgás természeti törvényként ható, vak erői között jön létre." Hogyha itt Plehanov a Hegel *Antigoné*-elemzésére hivatkozik, hogyha azt veti Cser-

nisevszkij szemére, hogy „vizsgálódásaiban elfelejteni látszik a történelmet", akkor rámutat ugyan Csernisevszkij felfogásának bizonyos komoly hiányosságaira, bírálata azonban mégsem előre mutat, hanem inkább hátra. Nevezetesen nem látja meg azt a forradalmi motívumot, amely Csernisevszkij egész tiltakozásának az idealista, a polgári tragikumfelfogás ellen igazi társadalmi alapját alkotta, ami abban, minden módszertani és tartalmi hiányossága ellenére, jövőbe mutató volt. E hiányosságokat bírálni és magasabb elvekkel pótolni természetesen szükséges volt az esztétika fejlődése számára. Ezt a munkát azonban a marxizmus klasszikusai elvégezték, amikor a konfliktust, a helytállást, a forradalmasító társadalmi hatás mozzanatait helyezték a tragédia-elmélet homlokterébe. Plehanov ebben a tekintetben elmaradt a korabeli marxizmus fejlődésétől. A kiváló marxista ez eltévelyedése szintén nem esztétikai, módszertani kérdés. Amint Marx, Engels és Lassalle tragédiavitájának igazi alapkérdése az volt, miként kell a negyvennyolcas forradalmat bírálni, hogy a forradalmi munkásmozgalom magasabbra fejlődjön; amint Marx forradalmi elméletéből nőtt ki a Párizsi Kommün „tragikus" felfogása, úgy Plehanov és Lenin ellentéte mögött a tragédia magyarázatában az 1905-ös forradalom mensevik, illetve bolsevik értékelése áll, amely a legnagyobb élességgel a moszkvai felkelés leveretése után robbant ki, amikor Lenin a közvetlen sikertelenség ellenére abban a proletárforradalmi mozgalom nagy előrelépését látta, míg Plehanov teljesen a mensevik álláspontra süllyedve azt hirdette, hogy a moszkvai munkásoknak nem lett volna szabad fegyvert ragadniuk.

Magától értetődik, hogy ez az egész problémakomplexum a szocializmus győzelmével minőségi változáson megy át. Ennek a változásnak leglényegesebb mozzanata, hogy a szocializmus eltünteti az alapból az osztálytársadalmak antagonisztikus ellentmondásait; a fejlődés természetesen továbbra is dialektikus jellegű marad. Mivel azonban a mozgató ellentmondások most már nem antagonisztikusak többé, világos, hogy az egész felépítményen belül is ennek megfelelő minőségi változások állnak be. Világos továbbá, hogy ez az átalakulás a legnagyobb mértékben érinti a konfliktus felfogását és értelmezését. Az ugrásszerű

minőségi változást azonban sokan teljesen helytelenül eltúlozva és e túlzással lényegében eltorzítva fogták fel: azt hitték, hogy a szocialista átalakulás radikálisan kiküszöböli az életből és ennélfogva az irodalomból a konfliktusokat általában. Nem látták, hogy a konfliktus ugyan minőségi átalakuláson megy át az antagonisztikus ellentmondások megszűnésével, de megmarad mint élettény, és ezért mint az irodalom tartalmi és formai tényezője, mint a többé már nem antagonisztikus ellentmondások irodalmi visszatükrözése. Lunacsarszkij általunk idézett Csernisevszkij interpretációja lényegében a szocialista élet és irodalom konfliktusnélküliségének elméletét fejezi ki. Ilyen elmélet és az azoknak megfelelő drámai gyakorlat sokáig uralkodtak a szovjet irodalom egy részében. Csak az utolsó idők dramaturgiai vitái, melyeket a Pravda 1952. április 7-i cikke zárt le, helyezték vissza ősi jogaiba – persze a megfelelő változásokkal – a drámai konfliktust, számolták fel a konfliktus nélküli dráma hamis elképzelését.

Hangsúlyozzuk, a szovjet irodalom egy részéről van itt csupán szó. Nem is szólva Gorkij drámáiról, melyeknek középpontjában mindig konfliktus áll, elég, ha olyan kiváló alkotásra hivatkozunk, mint Trenyov *Ljubov Jarovaja* című színműve, hogy világosan lássuk: a szocialista realizmus drámairodalmának legjobbjai sohasem álltak e helytelen elmélet befolyása alatt. (Itt csak mellesleg utalunk arra, hogy a szovjet elbeszélő irodalom legkiválóbb alkotásai is szinte kivétel nélkül a konfliktusokat mint alapvető élettényeket választják kiindulási pontjuknak. Persze – aminek kifejtésére itt nincs terünk – a konfliktus kibontakoztatása az epikában egészen más jellegű, mint a drámában.)

A tragikusnak mint életténynek marxista–leninista magyarázata, az eszmei tartalomnak ebből létrejövő teljes tisztázása teremti csak meg annak előfeltételeit, hogy a tragédiát mint művészi formát is megértsük. Csernisevszkij itt két áthághatatlan akadály előtt állt. Az egyik a művészi forma általános alábecsülése, a művészetnek valóságpótlékként való felfogása, amiről már ezelőtt is volt szó. Ebben a kérdésben is, mint minden tudományos elmélet radikális átalakulásában, arról a szükségszerű

fejlődési vonalról van szó, melyet Engels emelt ki Mehringhez írt levelében, hogy tudniillik a kérdések tartalmi oldala kedvéért kezdetben mindig elhanyagolódik a formai. A másik, a tragédia társadalmi szerepének és az ebből adódó eszmei tartalomnak – demokratikus forradalmi elgondolásokból létrejött – leegyszerűsítése és ezzel bizonyos fokú eltorzítása: a tragikumnak a szörnyűvel való azonosítása. Eltorzítást mondunk, amennyiben Csernisevszkij a szörnyűben helyesen felismerte ugyan a tragikusság egyik mozzanatát (mind az életben, mind a művészetben), azonban egy kisegítő, járulékos mozzanatot tett meg annak döntő, sőt egyetlen meghatározó jegyévé. Ha ellenben, mint azt a marxizmus klasszikusai teszik, a társadalmi-történelmi jellegű konfliktusban, az abban megnyilvánuló helytállásban, az e helytállás kiváltotta „tisztító" hatásban (katarzis) látjuk a tragédia lényeges meghatározó mozzanatait, akkor a szörnyű nem tűnik ugyan el, továbbra is szükséges mozzanat marad, de jelentősége sokkal kevésbé válik központivá, mint Csernisevszkij elképzelésében. A szörnyű szerepe akkor azon alapszik, hogy a konfliktus kiéleződése, a helytállás igazi, az embereket próbára tevő hatása csak akkor érvényesülhet teljesen, ha az ember egész fizikai és morális egzisztenciája (vagy mind a kettő) forog kockán; a szörnyű jogosult szerepe abban áll, hogy ez a megpróbáltatás csak általa válik az ember igazi lényének valóságos próbájává, a konfliktus belső igazságának mértékévé, s a tisztító hatás mélysége és átalakító volta természetszerűleg az előbb említett mozzanatok szélsőséges kibontakoztatásával a legszorosabb összefüggésben áll.

A tragikusságnak mindezek az elemei megtalálhatók magában az életben (vö. Marx a Párizsi Kommünről, Lenin 1905-ről). A tragédia művészi formáját mármost ennek az eszmei tartalomnak művészi, érzékletes koncentrációja teremti meg. Ebben a tekintetben teljes mértékben érvényesül a Leonardo-féle versengés a valósággal. Ismét nem abban az értelemben, mintha a művészet „tökéletesítené" a valóság hiányait, hanem úgy, hogy a valóság legmélyebb eszmei tartalma mind eszmeileg, mind megérzékítve koncentrálódik a tragédia formájában, és ezáltal emelkedik magasrendű művészi szintézissé. Engels *A természet dia-*

lektikájá-ban így beszél ennek a kérdésnek tudományos vonatkozásairól: „Absztrakt és konkrét. A mozgás formaváltozásának általános törvénye sokkal konkrétabb, mint annak bármely egyes konkrét példája." A konkrét tehát, Marx szavai szerint „azért konkrét, mert sok meghatározottság összefogása, a sokféleség egysége".

Mindezek a megállapítások érvényesek a valóság esztétikai visszatükrözésére is; persze csak úgy, ha tekintetbe vesszük e visszatükrözés sajátosságait. Ezek közül itt főleg azt kell kiemelni, hogy a művészet a valóság törvényszerűségeinek megragadásánál nem általános – és ezért a fenti értelemben konkrét – törvények kimondására irányul, hanem olyan egyes, különös, egyedi esetet ábrázol, amely anélkül hogy egyediségét elvesztené, sőt az egyedi jelleg felfokozása segítségével megjeleníti, hitelesen érzékelhetővé teszik az élet valamely nagy törvényszerű összefüggését. Az ilyen, a művészi koncentráció által teremtett tragikus formának múlhatatlan eleme a szükségszerűség. Ez emeli ki az ábrázolt egyes esetet az esetszerűség szintjéből, ez teszi az ábrázolt konfliktust és megpróbáltatást társadalmilag jelentőssé, tipikussá, és csakis az ilyen tipikusság válthatja ki a szemlélőben a tragikus megtisztulást, annak a mély élményét, hogy itt az ő saját – társadalmi – sorsáról van szó, ami nélkül a tragédia társadalmilag nevelő, ideológiailag fejlesztő hatása elképzelhetetlen volna. Ha tehát Csernisevszkij azt mondja, hogy a művészet minden nagy alkotásában csak megszokásból keressük „a körülmények szükségszerű egymásba kapcsolását", úgy értetlenül megy el e művészi forma eszmei tartalmának egyik legfontosabb mozzanata mellett.

Ennek megállapítása természetesen nem csökkenti polémiájának jelentőségét a tragikusság idealista, liberális eltorzításai ellen. Éspedig nemcsak abban az általános forradalmi világnézeti értelemben, amelyről már beszéltünk, hanem a dráma művészi fejlődésének kérdéseiben is. Csernisevszkij harca itt is túlment a pusztán tartalmin; a Vischer-féle elmélet cáfolata annak az epigon, akadémikus jellegű dramaturgiának is szétzúzását jelentette, amely messzemenően annak hatása alatt (részben persze Vischeréket is befolyásolva), különösen Németországban létrejött.

Mármost, annak ellenére, hogy mint kifejtettük, Csernisevszkij elmélete nem tudta megválaszolni a dráma fejlődésének ama magasabb rendű formai kérdéseit, amelyeket a marxizmus elméletileg megoldott, Csernisevszkij és főleg nagy harcostársa, Dobroljubov, kritikai gyakorlatukban alkalmazva a formalista epigonság ellen irányuló éles bírálatot, komoly segítséget nyújtottak a század közepén fellendülő, új orosz drámának, nevezetesen Osztrovszkij egészen új típusú művészetének. Itt is érvényre jut az a többször kiemelt motívum, hogy Csernisevszkij és Dobroljubov, csakúgy, mint annak idején Diderot, kritikai gyakorlatukban messzebbre jutottak elvont elméletüknél a dialektika konkrét alkalmazásában. Persze, még Dobroljubov nagy jelentőségű Osztrovszkij-cikkeiben is a tartalmi-világnézeti elem elnyomja a drámai-formait; ennek ellenére azonban ezeknek a cikkeknek korszakalkotó jelentőségük van az új dráma elmélete számára. A marxizmus–leninizmus – éppen tartalom és forma helyes dialektikájának felismerésében és kidolgozásában – túlment azon, ami Csernisevszkij számára elérhető volt. De ez összes, szükségképpen megállapítandó korlátok ellenére Csernisevszkij és Dobroljubov öröksége eleven az esztétika elméleti kérdéseinek, még a művészi formának a kimunkálásában is.

Ezekben a kérdésekben sokakat megtéveszt a történelmileg ismert tragédiák hamis, a polgári hanyatlás esztétikája és filozófiája által befolyásolt felfogása: a tragédia állítólagos pesszimizmusa, az az állítólagos formai, sőt azon túlmenően állítólagos világnézeti kényszer, hogy a tragédia a hős elbukásával, pusztulásával, halálával kell hogy végződjék. Ez utóbbi állításnak nincs komoly történelmi alapja. Talán elég, ha az *Oreszteiá*-ra mutatunk rá, hogy még az antikvitás évezredeken át kanonikusnak elismert tragédiáiban sem kötelező a hős fizikai tönkremenetele. És a XIX. században Hebbel, aki pedig elméletével és gyakorlatával nagyban hozzájárult e hamis felfogás kialakításához, Kleist *Prinz von Homburg* című drámájáról azt írja: „Itt a halálnak puszta borzadása, melyet elsötétítő árnyéka idéz föl, létrehozza azt, amit a többi tragédiában (és ez a mű tragédia) csak a halál maga hoz létre." És a modern tragédiaelméletnek oly kiváló és haladó képviselője, mint Lessing, elméletileg is ki-

mondja, hogy a főalak elpusztulása egyáltalában nem mellőzhetetlen jegye a tragikusság meghatározásának.

Még sokkal inkább áll ez a hanyatló polgárság esztétikájának örökségére, a tragédia állítólagos összefonódottságára a pesszimista világnézettel. Schopenhauer és Nietzsche filozófiái fogalmazták meg ezt az összefüggést, és a 48 utáni Wagner és Hebbel, valamint a késői Ibsen drámai gyakorlata adott neki általános nyomatékot. Ennek az évtizedeken át tartó hatásnak ellenére itt puszta dekadens előítéletről van szó. A múlt örökségének legnagyobb tragédiái egyáltalában nem az emberi törekvések szükségszerű hívságát és bukásra kárhoztatottságát ábrázolták, hanem ellenkezőleg: régi és új mindenkor konkrét és mindenkor konkrétan megújuló harcát, amelyben a régi összeomlását, vagy a régi ellen még gyenge erőkkel harcoló új elbukását a a magasabb rendű fejlődési fok megvalósulása vagy legalábbis megvalósulásának perspektívája koronázza meg. Így már a tragédia keletkezése idején Aiszkhülosz *Prométheusz*-ában, így az *Oreszteiá*-ban; így Shakespeare-nél, ahol az önmarcangoló, belső harcaiban elpusztuló hűbéri társadalom hőseinek elbukása sohasem jelent pesszimista világösszeomlást, ahol a tragédiában mindig jelen van és a végén győztesként jelentkezik a régit felváltó új képviselője (Macduff a *Macbeth*-ben, Edgar a *Lear király*-ban, Richmond a *III. Richard*-ban stb.); így Goethe *Egmont*-jában, ahol a szabadság nemtőjeként jelenik meg Klärchen a hazája függetlenségéért és szabadságáért vérpadra lépni készülő hősnek stb. stb.

Mindezen tények összessége adja történeti igazolását annak, hogy a marxizmus klasszikusai materialista módon végleg talpra állították a tragédia elméletét. Ezek a tények – melyek között nem utolsó helyen áll, hogy Vischer és a többi hegeliánus döntő lépéseket tettek a tragédia lényegének hanyatló polgári értelemben való eltorzítása felé – egyúttal aláhúzzák Csernisevszkij fellépésének nagy történeti jelentőségét. A marxizmus megalapítóitól eltekintve, ő volt az egyetlen, aki határozottan állást foglalt a tragikusság dekadens burzsoá, haladásellenes, idealista felfogása ellen. Bár állásfoglalásának pozitív oldalai nem emelkednek fel a dialektikus és történelmi materializmus magasla-

táig, és ezért nem tudják lerakni a múlt helyes történeti megértésének, s vele a jelen és a jövő tragikus jelenségei magyarázatának kielégítő alapjait, mindez semmiképp sem csökkenti fellépésének történeti jelentőségét. Azt, hogy az orosz irodalom haladó eszmeiségét semmiféle cári erőszak nem tudta letörni, hogy az orosz értelmiség igen tekintélyes része sokkal később és sokkal kisebb mértékben került a dekadens polgári ideológia befolyása alá, mint ahogy az Nyugat-Európában történt, azt természetesen elsősorban Oroszország társadalmi fejlődése és osztályharcai határozták meg, de ezen az objektív mozgási téren belül Csernisevszkij írásainak – a tragédia kérdéseiben is – döntő, pozitív, haladó forradalmi jelentőségük van.

*

Ennek a tanulmánynak nem lehetett feladata Csernisevszkij esztétikájának összes problémáit akárcsak vázlatosan is ismertetni. Csak néhány legfontosabbra mutattunk rá, hogy az olvasó előtt plasztikusan álljon Csernisevszkij valóságos alakja: hazájának és korának legnagyobb forradalmi gondolkodója, aki minden területen, ahol csak működött – és rendkívül sok ilyen terület van –, mélyrehatóan megváltoztatta a nézőpontokat, a módszert, a konkrét kidolgozást, s a jövő, a felszabadulás felé való irányítását hozta létre. Ezek a gondolatok kora osztályharcainak talaján nőttek. Ez azonban mit sem változtat azon, hogy tekintélyes részük ma is, a kapitalista kizsákmányolás eltörlése után is megtartotta aktualitását, eleven ideológiai mozgatóereje maradt a jelennek, és az marad a jövő számára is. Ezektől az el nem múló vonásaitól elválaszthatatlanul Csernisevszkij mégis kora gyermeke, módszere szükségképpen magán viseli azokat az ideológiai korlátozottságokat, melyek a forradalmi demokrata mozgalomnak – minden nagysága és jövőbe mutató ereje mellett – leválaszthatatlan sajátosságai voltak. Ezeknek következményeire adott konkrét esetekben részletesen rámutattunk. Itt még egyszer föl kell hívni a figyelmet, hogy Csernisevszkij is, mint nagy elődje, Diderot, konkrét kérdések tárgyalásánál nemegyszer felszabadítja magát módszerei korlátaitól. Mint azt Engels Diderot-ról megállapította, Csernisevszkij is – valamint ki-

váló harcostársa, Dobroljubov – egyes kritikáiban sokkal dialektikusabb, mint általános esztétikai vagy ismeretelméleti fejtegetéseiben.

A marxizmus–leninizmus módszere tud egyedül igazságot szolgáltatni Csernisevszkijnek. Egyszerre tanítja meg az olvasót arra, hogy megfelelő kritikával tanulmányozza Csernisevszkij fejtegetéseit és eredményeit, és ugyanakkor megvilágítja azok nagy termékenységét jelenünk és jövőnk, kultúrforradalmunk számára. Ebben a megvilágításban Csernisevszkijt mint a marxizmus legnagyobb előfutárát látjuk, mint olyan gondolkodót, aki mindenki másnál jobban közelítette meg az igazán tudományos módszert. Aki ebben a megvilágításban tanulmányozza Csernisevszkij esztétikai írásait, rengeteget fog belőlük tanulni, még azokból a helyekből is, ahol ma a leghaladottabb tudomány túljutott az ő érvelésein és eredményein.

Felelős kiadó a Magvető Könyvkiadó igazgatója
Felelős szerkesztő Kardos György · Műszaki vezető Beck Péter · A kötetet Vámos Ildikó tervezte · Betűtípus Garamond · Kiadványszám 1432
Megjelent 1972-ben, 43,2 (A5) ív terjedelemben
MA 2140

71.0681 — Kossuth Nyomda, Budapest